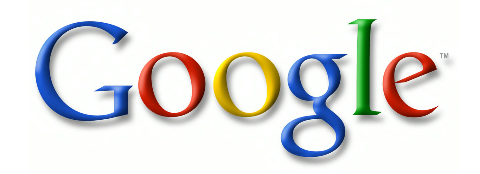



HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY


SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXV.

Der Ursprung des Harlekin.

Ein kulturgeschichtliches Problem.

Von
Dr. Otto Driesen.

Mit 17 Abbildungen im Text.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Der
Ursprung des Harlekin.

Ein kulturgeschichtliches Problem.

Von

Dr. Otto Driesen.

Mit 17 Abbildungen im Text.

Motto:
„Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen."
Goethe „Faust", Prolog im Himmel.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Meiner Frau.

220

Vorwort.

Harlekin und Pierrot sind seit Jahrhunderten gern gesehene Fastnachtsgäste. Wir alle sind mit ihnen groß geworden und gestatten ihnen in der Narrenzeit freudig, unser und ihrer selbst zu spotten.

Da sehen wir plötzlich den buntscheckigen Harlekin in gelehrtem Gewande, ein wissenschaftliches Werk zwischen wissenschaftlichen Werken, und wir schütteln den Kopf. Harlekin als kulturgeschichtliches Problem zu denken, sind wir nicht gewöhnt. Höchstens, daß wir einer „Geschichte der grotesken Satire“ oder einem Werk über das Erhabene und Komische ein unvermeidliches Harlekinbeispiel gestatten.

Und selbst wenn wir uns für Literatur- und Theatergeschichte interessieren, so wünschen wir den Harlekin in einer Anmerkung, etwa bei Gottsched, abgetan zu sehen.

Und nun gleich ein ganzes Buch über den Schelm! —

Aber auch die Leute vom Fach werden vielleicht dieses Buch mit skeptischem Lächeln öffnen. Denn sie wissen, der Ursprung des Harlekin beschäftigt die Wissenschaft seit 250 Jahren, seitdem Ménage in seinen „Anfängen der französischen Sprache“ (1650) die Frage aufgeworfen hat. Sie wissen, noch voriges Jahr hieß es: „Harlekin ist der in seinem Äußeren originellste, sonderbarste und rätselhafteste Typus . . . . aus manchen seiner Eigentümlichkeiten hat man noch nicht klug werden können . . . . somit bleibt es beim Alten: die Herkunft des Wortes Arlecchino, Arlequin ist uns unbekannt.“ [1]) Es war hier also

[1]) Klingler „Die Comédie Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi. Ein Beitrag zur Literatur- und Sittengeschichte Frankreichs im XVII. Jahrhundert“. 1902. Klinglers Buch ist zwar vor dem „Ursprung des Harlekin“ erschienen, doch lagen die im folgenden entwickelten Resultate bereits im Sommer 1901 der philosophischen Fakultät der Universität Straßburg vor. Dies zur Beurteilung derjenigen mit Klinglerschen Behauptungen sich deckenden Teilresultaten, welche der Verfasser unabhängig von Klingler festgestellt hat. Überall dagegen, wo Klinglers Werk die Quelle war, ist es gesagt worden.

eine wissenschaftliche Untersuchung zu bieten, die möglichst ohne Hypothesen auszukommen sucht. Das ist geschehen, soweit die geschichtliche Forschung überhaupt Hypothesen entbehren kann in Fragen, deren Quellenmaterial Jahrhunderte weite Lücken aufweist.

Damit ist die Hauptschwierigkeit des Harlekinproblems angedeutet, die Klippe, an der alle bisherigen Erklärungsversuche gescheitert sind: der Ursprung des Harlekin liegt im tiefsten Dunkel. Kein Zeuge bei der Geburt dieses rätselhaften Geschöpfes, keine spätere Nachricht, schriftlich oder mündlich, kein Bild, kein Denkmal — nichts.

Und doch wird im folgenden behauptet: „Die Heimat des Harlekin ist nicht Italien, sondern Frankreich, d. h. Paris“. Und doch wird eine Jahrhunderte lange französische Harlekintradition bloßgelegt und gezeigt, daß diese Harlekintradition in Italien nicht vorhanden, ja daß sie dort unmöglich war. Es wird als unbestreitbar sicher ausgesprochen: Der Harlekin der Komödie ist kein anderer als der altfranzösische Teufel Herlekin.[1])

Und es ergibt sich, daß die altfranzösische Harlekintradition — sie ist schriftlich schon für das XI. Jahrhundert bezeugt — nicht von der Literatur- und Theatergeschichte, sondern nur von der Kulturgeschichte bewältigt werden kann.

Natürlich wäre manches Stück des umfangreichen Materials, wenn ich auch fast sieben Jahre zu seiner Sammlung verwendet habe, mir unbekannt geblieben ohne nachhaltige Unterstützung von den verschiedensten Seiten. Und so bin ich denn zu besonderem Dank verpflichtet meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Gröber an der Universität Straßburg. Er hat mich auf den französischen Harlekin des XVII. und XVIII. Jahrhunderts aufmerksam gemacht und mich veranlaßt, die Frage zu untersuchen: „Wieso konnte, lange nach Herausbildung der Charakter-Komödie durch

[1]) Eine besondere Arbeit des Verfassers über den Ursprung des altfranzösischen Teufels Herlekin wird noch im Jahre 1904 erscheinen. Auch ihre Resultate sind bereits im Jahre 1901 der philosophischen Fakultät der Universität Straßburg bekannt geworden.

Molière, die konservative Bühne der Comédie Française sich noch dazu hergeben, einen Typus, und zwar einen rein possenhaften Typus „Harlekin" aufzunehmen?" Im Verfolg dieser Spezialfrage, die sich nur auf das XVII. und XVIII. Jahrhundert bezog, warf ich öfters einen Blick zurück in das XVI. und vorwärts in das XIX. Jahrhundert — und das Gerüst für eine Geschichte des Harlekin in Europa stand vor mir. Aber bald erkannte ich die schwankende Grundlage dieses Gerüstes.[1]) Und so entstand die vorliegende Arbeit, eigentlich nur Mittel zum Zweck: sie sollte die bis jetzt fehlende Grundlage sein für eine allgemeine Geschichte des Harlekin. So ist aus der Anregung zu einer rein literargeschichtlichen Spezialuntersuchung ein Buch hervorgegangen, das sich auch mit manchen außerhalb der Literatur liegenden Fragen vom XI. bis ins XX. Jahrhundert vertraut zeigen muß, und in welchem infolgedessen die verschiedensten Spezialisten auf den ersten Blick schwache Stellen herausfinden werden.[2]) Doch glaube ich hoffen zu dürfen, daß das Endresultat trotz der Einzelfehler bestehen bleibt und daß die Herren Professoren Gröber, Muncker (München),[3]) Geheimrat Barack † und Köppel (Straßburg), Genée

---

[1]) Das Nähere hierüber sagt die Einleitung.

[2]) Die Absicht, möglichst viele französische und italienische Dokumente aufzutreiben und die daraus folgenden fortwährenden Reisen haben es verschuldet, daß einige indirekte Zitate stehen geblieben sind. Zufällig waren oft dieselben Werke in verschiedenen Bibliotheken nicht vorhanden oder während meines Aufenthaltes verliehen. Auch die Tatsache, daß aus dem Charivari-Intermezzo des Fauvelromans die bereits bekannten Textstellen zweimal, erst im Text (S. 105/6) und dann im Anhang IV gedruckt sind, gehört hierher. Aus Gründen, die von meinem Willen unabhängig waren, mußte ich Mitte April 1898 meinen Aufenthalt in Paris plötzlich abbrechen, mitten im Studium der französischen Handschrift 146 der Nationalbibliothek. Die Illustrationen hatte ich mir gerade notiert, aber zum Abschreiben und Vergleichen der einzelnen Textstellen war ich noch nicht gekommen. Ich begnügte mich dann mit den bereits bekannten Stellen, als ich im letzten Augenblick der Drucklegung noch durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Bibliothekars Léon Dorez mit der Auskunft über zwei andere Handschriften (Seite 121 Anm. 2) auch eine Abschrift des gesamten Charivari-Intermezzos erhielt.

[3]) Dem Herrn Herausgeber der „Forschungen zur neueren Literaturgeschichte" verdanke ich manchen guten Rat. Und sein Verdienst ist es, wenn die vorliegende Arbeit mit dem Beginn des neuen Jahres erscheinen kann. Auch die Erlaubnis zur Reproduktion von vier Aquarellkopien des Nationalmuseums in München verdanke ich der liebenswürdigen Vermittlung des Herrn Professors Dr. Muncker.

(Berlin), die Herren Konservatoren und Bibliothekare Paz y Melia (Madrid), Petit und R. P. Van den Gheyn (Brüssel), R. P. Maere (Löwen), Eugène Muntz †, Alfred Ernst †, Bouchot, L. Dorez, Malherbe und Nuitter † (Paris), Mazzi und Foresti (Bergamo), Dr. Doege (Berlin, Freiherrl. von Lipperheidesche Kostümbibliothek), Dr. Voullième (Berlin, Königl. Bibliothek), Dr. Gensel (Berlin, Neues Museum, Kupferstichkabinett), sowie Herr Dr. Paul Goldmann (Paris), Herr Truffier, Sozietär der Comédie Française, und Herr Königlicher Schauspieler Roderich Arndt (Berlin) die für mich so liebenswürdig aufgewandte Mühe und Zeit nicht umsonst geopfert haben. Auch möchte ich gern durch dieses Buch, das dank den persönlichen Bemühungen des Herrn Verlegers in würdigem Gewande erscheint, meiner mütterlichen Freundin Frau Anna Spier eine Freude bereiten. Wie sie im Verein mit meinen lieben Eltern seit den ersten Kindheitstagen bis heute meine Persönlichkeit geweckt und entwickelt hat, so wollte ihre Aufmerksamkeit auch noch über diesem Erstlingsbuch bis zum Augenblick der Veröffentlichung liebevoll walten. — Meinen hochherzigen lieben Eltern, meinem unermüdlich hilfsbereiten, treuen Bruder Wilhelm und Dir, der ich dies Buch widme — ohne viele Worte, wie Du es gewünscht —, gelte das letzte Wort des Dankes!

Wèpion an der Maas (Belgien), im Sommer 1903.

Inhalt.

Anhang.

Verzeichnis der Abbildungen.

Einleitung.

Im Augenblick, da wir an unser Thema herantreten, wissen wir vom Harlekin nicht mehr, als alle Welt von ihm weiß. In Deutschland bestand nie ein Zweifel, daß der Harlekin, eine Abart des alten deutschen Hanswursts, keine originale deutsche Schöpfung sei. Seines romanischen Ursprungs sind wir uns stets bewußt geblieben. Die Unsicherheit beginnt erst bei der Frage, ob der Harlekin aus Italien stammt.

Fragen wir einen sachkundigen deutschen Philologen nach der Herkunft des Wortes Harlekin, so erhalten wir die Antwort:[1]) Das Wort Harlekin ist erst seit Ende des XVII. Jahrhunderts eingebürgert[2]) und „aus italienischem arlecchino (Name der komischen Maske in der italienischen Komödie) und aus französischem harlequin, arlequin" entstanden. Demnach läge gleichzeitiger Doppeleinfluß Italiens und Frankreichs vor?

Übrigens soll ein gewisser Bastiari, aus der Truppe der Witwe Veltheim, Ende des XVII. Jahrhunderts, derjenige gewesen sein, welcher den Harlekin zuerst auf das deutsche Theater brachte.[3]) Ist das der Fall? Und wenn ja, wer war Bastiaris Vorbild? Wirkte auf Bastiari derselbe Einfluß wie auf den angeblich zu Beginn des XVII. Jahrhunderts[4]) spielenden württembergischen Hofharlekin?

---

[1]) Nach Kluge „Etymologisches Wörterbuch" 5. Aufl. 1894, unter Harlekin.

[2]) „Bei Sperander 1720 als Harlequin gebucht" (Kluge, loc. cit.).

[3]) Flögel-Ebeling „Geschichte des Grotesk-Komischen", 5. Aufl., 1888, p. 176 und Reuling „Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts", 1890, p. 173.

[4]) Reuling, loc. cit.

Viele von solchen und ähnlichen Fragen [1]) sind teils schon beantwortet, teils zur Beantwortung reif, und so dürfte denn der Augenblick gekommen sein, an eine allgemeine Entwicklungsgeschichte des deutschen Harlekin heranzutreten. Denn Harlekin hört nicht auf, lustig weiterzuleben, nachdem er 1737 in effigie von der Neuberin feierlichst zum Theater hinausgeworfen worden ist. „Man setzte die Abgeschmacktheit jener allegorischen (Vertreibungs-) Szene späterhin auf das Konto Gottscheds, der sich allerdings herzlich darüber erfreute, persönlich aber noch immer zurückhielt. Durch ein Mißverständnis und ungenaue Berichte wurde nachmals die Abgeschmacktheit noch übertrieben, und die Irrlehre, daß die Neuberin damals den Harlekin im Feuer verbrannt habe, scheint ebenso unvertilgbar zu sein, wie der Harlekin selbst. Harlekin wurde damals nur zur Tür hinausgeworfen, und frech wie immer blieb er ruhig dort liegen und wartete, bis er wieder Einlaß fand. Denn sobald es ihm schlecht ergeht, wirft der unverwüstliche Bursch sein scheckiges Narrenkleid dem Clown in die Arena nach und hängt sich an Unsterbliches. Das trägt ihn dann von einem Jahrhundert ins andere hinüber. Auch damals kam er bald in vornehme Gesellschaft. Lessing liebäugelte mit ihm, [2]) Justus Möser schrieb ihm die Verteidigungsrede, [3]) die geniale Firma Lichtenberg und Chodowiecki suchte seinen Typus im Bedientenleben auf, und etliche De-

---

[1]) Z. B. der Entwicklungsgang der Wiener Hanswurstdarsteller Stranitzky, Prehauser, Bernardon (Vergl. „J. J. Felix von Kurz, genannt Bernardon . . . .“ von Ferdinand Raab. Aus dem Nachlaß herausgeg. von Fritz Raab, 1899) und der Harlekine Schuch, Müller und Nuth, ferner die Tätigkeit der Schriftsteller König, Weise, Henrici u. a. sowie Gottscheds und der Neuberin Kampf gegen den Harlekin. Siehe Christian Heinrich Schmid „Chronologie des deutschen Theaters“, 1775. (Neu herausgeg. von Paul Legband „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“, Band I, 1902 unter „Harlekin“ und „Hanswurst“, namentlich das in Legbands „Anmerkungen“ gebotene reiche Material.) Vergl. im besonderen noch Waniek „Gottsched“, 1897, Kap. VI und Von Reden-Esbeck „Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen“, 1881, p. 210—220.

[2]) Hamburgische Dramaturgie, 18. Stück, 30. Juni 1767; und „Briefe, die neueste Literatur betreffend.“

[3]) „Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen“ in „Über die deutsche Sprache und Literatur“, 1795.

zennien nachdem Gottsched und die Neuberin ihn als einen Unmenschen aus dem Theater verjagen wollten, fand sich kein Würdigerer als die lustige Person, um neben Dichter und Direktor am Vorhange des Goethischen Faust zu stehen“.[1])

Aber auf welcher Grundlage soll sich eine Geschichte des deutschen Harlekin aufbauen? Vernünftigerweise auf der des französischen und italienischen Harlekin. Die in Deutschland betriebene romanische Literaturgeschichte ist demnach ganz besonders verpflichtet, sich mit der Entwicklung des romanischen Harlekin zu beschäftigen.

Wenn der Verfasser nun eine Geschichte des deutschen Harlekin unternehmen wollte, so ergab sich sein Arbeitsplan von selbst:

Zunächst hatte er die Geschichte des Harlekin in der französischen und italienischen Komödie zu untersuchen. Es war der Forschung längst aufgefallen, daß der Harlekin des französischen Theaters (Comédie Italienne, Théâtre de la Foire, Opéra Comique, Comédie Française) keine einheitliche Figur darstelle, sondern eine unharmonische Mischung verschiedenartigster Elemente bilde, unter denen bald die einen, bald die andern im Laufe der Entwicklung mehr hervorgetreten seien. Gerade im Bewußtsein dieser merkwürdigen dreihundertjährigen Entwicklung haben französische Literarhistoriker die Bearbeitung des Harlekin empfohlen: „Das gäbe eine merkwürdige Geschichte“ sagt Lenient,[2]) „die des Harlekin in unserem Lande, seit dem Tage, an dem Marie von Medicis ihm höchsteigenhändig schrieb .... und Patin eines seiner Kinder wurde.“ Und Larroumet[3]) meint: „Diese Geschichte verdiente sogar vollständig in einem kleinen Buche dargestellt zu werden, das die Theaterfreunde dankbar entgegennähmen“.

Es scheint bis jetzt nur ein Versuch gemacht worden zu sein, die Entwicklung des französischen Harlekin darzustellen.

---

[1]) Paul Schlenther „Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie“, 1886, p. 110/11.

[2]) La comédie en France au XVIIIe siècle, 1888, II, p. 312.

[3]) Gustave Larroumet „Chronique Théâtrale“ im „Temps“ vom 19. Juni 1899.

Und dieser Versuch war mehr eine dramatische Demonstration als eine eingehende Untersuchung.[1])

So kam es, daß wir den Stoff unserer Arbeit noch nicht gesammelt fanden. Um das möglichst gründlich nachzuholen, fingen wir beim französischen Harlekin von heute an, in der Absicht, dessen Spuren in Frankreich möglichst weit zurück zu verfolgen.

Wir erinnerten uns, auf Spaziergängen durch den Jardin des Tuileries oder den Bois de Vincennes dem Harlekin begegnet zu sein. Richtig fanden wir noch im Jardin des Tuileries, einem der schönen Tummelplätze der jüngsten Pariser Jugend, das „Théâtre Amusant" wieder, das Kasperletheater (Guignol), auf dessen Giebel zwei Gestalten als Wahrzeichen weithin in die Lüfte ragen: links der weiße, weitgewandige Pierrot und rechts, unter dem weiten Schlapphut mit dem Fuchsenschwanz, der buntscheckige Harlekin, dessen schwarzes Gesicht über den roten Lippen und den weißen Zähnen uns freundlich angrinst. Der Vertreter des Theaterdirektors Bonetta zeigte uns bereitwilligst die Harlekinmarionette, d. h. er zeigte uns einen Räuberhauptmann mit schwarzem Gesicht und Schnurrbart (schwarze Halbmaske). Der Harlekin, so fügte er erklärend hinzu, sei seit 1880 etwa aus dem Repertoire der französischen Marionettentheater verschwunden. Er habe als Praktikus die Harlekinmarionette in die eines Räuberhauptmanns umgewandelt und ihr ein entsprechendes Kostüm gegeben. Die Harlekinpossen seien jedoch alle gedruckt in dem „Livre des Pupazzi", das überhaupt seines Theaters gesamtes Repertoire enthalte.

Gezeigt hat uns der kluge Mann das Buch nicht — vielleicht aus geschäftlichen Gründen — und wir haben es leider bis heute auch nirgends aufzutreiben vermocht. Auch im Kasperletheater des Bois de Vincennes beschränkt sich die Anwesenheit des Harlekin auf die Außenseite des Theaters. Der Direktor antwortete auf unsere Frage, ob der Harlekin in seinen Stücken spiele, mit einem „Jamais", das jeden Zweifel ausschloß.

---

[1]) Larroumet, loc. cit. — Es handelt sich um Vrignaults Versuch, Harlekinaden verschiedener Epochen aufführen zu lassen und sofort, d. h. vor oder nach der Aufführung, in einer „conférence" zu besprechen.

So scheint denn der Harlekin im französischen Puppentheater ausgestorben oder im Aussterben begriffen, nach einem fast dreihundertjährigen Leben, dessen Reichhaltigkeit,[1]) dessen Einfluß auf die Entstehung der Opéra Comique der Harlekinmarionette ein besonderes Kapitel in der Harlekingeschichte sichern muß.

Nur ein Schritt ist's vom Puppentheater zur Pantomime. Trotz der „Rückkehr Harlekins" [2]) ist Harlekin auch aus der Pantomime so gut wie verschwunden. Er, der vor nicht gar zu langer Zeit im „Théâtre des Funambules" noch Triumphe feierte, hat in der Pantomime seinem blassen Rivalen Pierrot weichen müssen. Den „Selbstmord Pierrots" und ähnliche Pantomimen bewundert man heute im „Carillon" und andern „cabarets artistiques" des Montmartre, und übermütig lacht uns von den Wänden all' dieser Künstlerkneipen die lebensfrohe Kinderfamilie Pierrot ins Gesicht. Der Geist Willettes herrscht dort oben, des Pierrot unter den modernen französischen Malern.

Wie war aber überhaupt Harlekin vom Vaudevilletheater, in dem er durch Laporte,[3]) den letzten großen Harlekin Frankreichs, noch in den 60er Jahren des XIX. Jahrhunderts glänzte, in die Pantomime[4]) gekommen?

Er war eine Phantasiefigur geworden, eine seltsame Verkörperung des allgemein Menschlichen, ganz so, wie es heute Pierrot ist. Dazu mußte er aber mit den feinsten menschlichen Empfindungen ausgestattet sein. In der Tat hat Florian den Arlequin zu einem durchaus feinfühligen, ja sentimentalen Wesen umgestaltet. Das war eine Revolution, die von der Kritik nicht unbeanstandet blieb.[5]) Aber die Revolution war

---

[1]) Vergl. zu nur oberflächlicher Orientierung: Charles Magnin „Histoire des marionettes", 1862, p. 120—198, und Maurice Albert „Une guerre de comédiens" in der „Revue de Paris" 1er juin 1900.

[2]) Le retour d'Arlequin, pantomime en un acte et à un seul personnage. Livret de Raoul de Najac, musique d'André Martinet. Dessins de F. Six. 1902.

[3]) Siehe Arthur Pougin „Dictionnaire du Théâtre", 1880, unter „Arlequin".

[4]) Von den „pièces à écriteaux", die nur ein vorübergehender Notbehelf waren, kann hier abgesehen werden.

[5]) Vergl. z. B. Quittard „Dictionnaire des proverbes", 1842, unter „Arlequin".

vorbereitet durch Marivaux, der den Harlekin zum erstenmal herzlich verliebt sein ließ und ihn dadurch salonfähig machte (1720: Arlequin poli par l'amour). Marivaux hat es unser Harlekin zu verdanken, wenn er für anständig und geistreich genug befunden wurde, um in das hohe Haus der Comédie Française aufgenommen zu werden. Dort gehört er noch heute zum Repertoire, und sein Bild prangt in der Loge Truffiers, der, wie seine Kollegen Coquelin Cadet und Georges Berr, so erfolgreich die Rollen der komischen Diener spielt. Marivaux hat den Harlekin sogar unter verschiedenen Namen in die Comédie Française eingeführt: als Pasquin im „Spiel der Liebe und des Zufalls" und als Lubin in den „Falschen Vertraulichkeiten". Marivaux hatte die beiden Stücke ursprünglich in der Pariser „Comédie Italienne" aufführen lassen, und da brauchte er sich natürlich mit dem Harlekin nicht zu genieren.[1]) Wir sehen also, die entscheidende Umwandlung des Harlekintypus ist in der Comédie Italienne vor sich gegangen, jenem Lieblingstheater der Pariser, — man denke nur an den „Boulevard des Italiens"!

So muß denn die Pariser „Comédie Italienne" ganz besonders unsere Aufmerksamkeit beanspruchen.[2])

Zur Zeit Marivaux' nannte sie sich „Nouvelle Comédie Italienne" (seit 1716), im Gegensatz zur „Ancienne Comédie Italienne", die bis 1697 bestanden und mit der Ausweisung der italienischen Schauspieler geendet hatte. Die Ancienne Comédie Italienne stand noch nicht ganz so unter dem Einfluß französischer Autoren. In ihr traten die improvisierten italienischen Szenen noch mehr hervor. Und obgleich von 1688 an Regnard, Dufresny, Dancourt usw. die Italiener mit Stoff versahen, so scheint doch die Schauspielertradition mächtiger gewesen zu sein als der gute Wille und das Talent der Schüler Molières. Es wird interessant sein, nachzuweisen,

---

[1]) Vergl. Gustave Larroumet „Marivaux, sa vie et ses œuvres". Paris 1882, p. 224.

[2]) Wir haben zu einer eingehenden Geschichte der Pariser „Comédie Italienne" seit vier Jahren Material aus gedruckten und ungedruckten Quellen gesammelt, können jedoch in dieser Einleitung nur bereits Bekanntes verwerten.

wie der Harlekin der Ancienne Comédie Italienne unter dem unvergleichlichen Dominique Biancolelli und dem talentvollen Gherardi etwas anständiger, harmloser, anmutiger und gefälliger wird, in Kostüm und Charakter. Dominique und Molière waren befreundet.[1]) Diese beiden Größen der „Comédie Italienne“ einerseits und der französischen Bühne („Hôtel de Bourgogne“, „Théâtre du Marais“, „Truppe Molière“[2]) anderseits spielten mit ihrer Truppe abwechselnd auf denselben Brettern.

Man braucht heute, seitdem durch Rostands „Cyrano de Bergerac“ das ganze Milieu Molières Gemeingut der Gebildeten geworden ist, nicht mehr zu sagen, daß diese Bretter die Bühne des Palais Royal waren. Molière hat als Dichter, noch mehr aber als Schauspieler, viel von seinen italienischen Kollegen gelernt, besonders von den Darstellern des komischen Dienertypus „Johann“, „Zanni“.[3]) Die Zanni Covielle, Scapin, Trufaldin, Polichinelle treten bei Molière als komische Diener wieder auf.[4]) Dagegen sind Scaramouche, Trivelin und auch Polichinelle als Possenreißer verwendet. Arlequin erscheint bei Molière nur als Tänzer, und zwar im „Bourgeois Gentilhomme“ und im „Ballet des Nations“. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß nicht der oder jener Zug in mancher komischen Figur Molières, der ja selbst einige Jahre den Mascarille spielte, direkt dem Harlekin entlehnt sei.[5]) Nur ist die Bestimmung der Gesamtheit dieser Züge äußerst schwer,[6]) und zwar aus zwei Gründen.

---

[1]) Vergl. z. B. „Oeuvres de Palaprat“ 1755, Introduction.

[2]) Despois „Le Théâtre Français sous Louis XIV“ 1874, p. 1.

[3]) Moland „Molière et la comédie italienne“ 2e édition 1867 passim, z. B. pp. 175—177, 194, 231. — Birch-Hirschfeld „Geschichte der französischen Literatur“ 1900, p. 452. — Vergl. Gorges Monval „Les Collections de la Comédie Française, Catalogue Historique et Raisonné“, nr. 150 „Tableau des farceurs français et italiens depuis soixante ans et plus“.

[4]) Fritsche „Molière - Studien. Ein Namenbuch zu Molières Werken“ 1877, pp. 12 und 53.

[5]) Wir greifen hier z. B. Don Juans Diener Sganarelle heraus (Moland, op. cit. 191—209).

[6]) Vergl. z. B. Rigal „Les personnages conventionels de la comédie au XVIIe siècle“ in der „Revue d'histoire littéraire de la France“, 1897, p. 179 mit Moland op. cit. p. 112, Despois „Oeuvres de Molière“ I, Appendice, note II (Mascarille) und Fritsche, op. cit. p. 155.

Einmal ist das Band, das die italienische mit der Molièreschen Komödie verbindet, ein Geflecht von tausend so wirren Fäden, daß schon zu Zeiten Molières nicht mehr recht zu sehen war, was Molière, was die Italiener ausgesponnen hatten.[1]) Und zweitens ist gerade Molières Epoche die Hauptentwicklungszeit des Harlekin. Man weiß, daß Dominique Biancolelli die Harlekinrolle umformte.[2]) Aber infolge der Unsicherheit, die über die Einzelheiten der von Dominiques zwei großen Vorgängern Locatelli und Martinelli vorgenommenen Veränderungen herrscht, ist es sehr schwer, sich das Wesen der Dominiqueschen Harlekinreform klar zu machen. Denn Dominiques unmittelbarer Vorgänger Locatelli,[3]) der als erster Zanni mit Dominique (zweitem Zanni) von 1661 bis 1671 in der Pariser italienischen Komödie spielte, nannte sich Trivelin. Er war also wohl nur eine Harlekinvarietät. Jedenfalls muß man sich fragen, ob nicht Trivelin an der Harlekintradition manches geändert hat.[4]) Damit kommen wir an den dunkeln Punkt der französischen Harlekingeschichte, die Tradition der italienischen Harlekine in der ersten Hälfte des XVII. und am Ende des XVI. Jahrhunderts. Nicht als ob es überhaupt aus jener Zeit an Nachrichten über Harlekindarsteller fehlte. Nein, die äußere Geschichte der in Paris spielenden Schauspielertruppen ist fast genügend bekannt. Trivelin z. B. war, bevor er seit 1661 in ein und derselben Truppe mit Dominique in Paris spielte, schon von 1653 bis 1659 vor dem Pariser Publikum aufgetreten.[5]) Sein Debüt in Paris aber fällt ins Jahr 1644.[6]) Damals brachte ihn die von Mazarin aus Italien berufene Truppe des Giuseppe Bianchi nach Paris mit. Diese Truppe spielte bis 1648.[7]) Es liegen also zwischen dem jeweiligen Auftreten Trivelins

---

[1]) Moland, op. cit. 294 ff.

[2]) Moland, op. cit. 276 ff.

[3]) Campardon „Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne“ 1880, Band I, p. XIV und I, p. 293 f.

[4]) Moland, op. cit. p. 170 oben.

[5]) Loret „Muse historique“ 10 août 1653. Moland, op. cit. p. 178 und Campardon, op. cit. I, 294 („Lolli“), sowie Moland pp. 249, 253, 265.

[6]) Siehe Anm. 3.

[7]) Moland, op. cit. p. 177.

mehrere Jahre des Aufenthaltes in Italien,[1]) Jahre, in denen sich der Zanni Trivelin nach dem Vorbild anderer Zannis vervollkommnet und seine Rolle ausgestaltet haben kann. Auch sein Verweilen in Paris dauerte übrigens lange genug, um ihn eventuell zur Annahme dieses oder jenes populären Details in Mimik und Kostüm zu veranlassen. Wer weiß, ob der Zanni Trivelin nicht erst unter dem Einfluß des Geschmackes seines Pariser Publikums sich mehr und mehr dem Harlekin näherte?[2]) Denn der eigentliche Harlekin ist lange vor Trivelin in Paris populär. Zwar hatte Nicolo Barbieris Truppe (etwa 1625 bis 1630)[3]) vielleicht keinen Harlekinvertreter,[4]) aber seit dem Auftreten der italienischen Schauspielergesellschaft der „Fedeli" war der Harlekin beliebt genug, um im Jahre 1636 etwa[5]) in einem Hofballett zu figurieren („Ballet du roi représentant les comédiens italiens"). Der berühmte Harlekin der „Fedeli", der von Ende 1620 bis 27. Juni 1621, von 1613 bis 1614 und schon von 1600 bis 1601 in Frankreich gespielt hatte, war Tristan Martinelli.[6]) Er korrespondierte mit niemand Geringerem als mit Marie de Médicis, die ihn im Mai 1613 durch eigenhändiges Schreiben veranlaßte, nach Paris zu kommen.[7]) Auch Heinrich IV. interessierte sich für die Figur des Harlekin. Am 10. November 1606 betonte er in einem Brief an Don Ferdinand Gonzaga ausdrücklich: „Ich wünsche, . . . Sie möchten meine Schwester, die Herzogin von Mantua, an das meiner Frau gegebene Versprechen erinnern, ihr die italienischen Komödianten

[1]) Man beachte, daß die Schauspielertradition der Harlekinrolle immer durch den längeren Aufenthalt der betreffenden Darsteller in Italien unterbrochen wird. Vergl. die mehrfachen Reisen des sofort zu erwähnenden Harlekin Martinelli.

[2]) Beweise für Trivelins Popularität siehe bei Moland, op. cit. pp. 187—190. — Zum Verständnis der Geschichte der Trivelinrolle vergl. den analogen Fall der Entwicklung des „Scaramouche" in Frankreich, Moland p. 169.

[3]) Moland, op. cit. 145 und Baschet „Les comédiens italiens à la Cour de France", 1882, p. 332 ff.

[4]) Dagegen besaß sie sicher den Zanni Scapin (Moland, op. cit. 155).

[5]) Fournel „Les Contemporains de Molière" 1866, II, 220.

[6]) Baschet, op. cit. pp. 298, 295, 281/2, 253, 242, 122/3, 109/10.

[7]) Campardon op. cit. Introduction XII, note 2 zu vergl. mit Baschet, op. cit. p. 230, Anm.

zu schicken, aber es würde mich sehr freuen, wenn Harlekin dabei wäre (mes je sere bien ayse que Harlequin soyt avec eux).[1])

Es handelt sich hier wieder um den berühmten Harlekin Martinelli, der damals allerdings Heinrichs IV. Einladung nicht folgte. Mit mehr Erfolg hatte sich Heinrich IV. schon im Jahre 1599 an Martinelli gewandt und sich seiner und der ganzen Truppe der „Accesi" Mitwirkung bei den bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten versichert.[2])

Mit Tristan Martinelli und seinem Bruder Drusian sind wir schon zu den beiden einzigen Harlekinvertretern des XVI. Jahrhunderts gekommen, deren Namen uns noch bekannt sind.[3]) Denn die Namen der Harlekindarsteller werden durch den Namen ihrer Rolle in den Schatten gestellt und verschwinden sehr oft. So wissen wir denn nicht, wer in der „moralité" des „Carême prenant" von Claude Bonet[4]) aus dem Jahre 1595 den Harlekin spielte, vorausgesetzt, daß das Stück überhaupt je aufgeführt wurde und nicht ein bloßes Buchdrama blieb. Wir vermissen aber auch den Namen des Harlekin der „Comici confidenti" vom Jahre 1584/85.[5]) Und über die Harlekine in Paris vor den „Comici confidenti" sind wir so schlecht unterrichtet, daß wir nicht einmal nachweisen können, ob die „Gelosi" vom Jahre 1577[6]) und ob die unter

---

1) Baschet, op. cit. 157.

2) Baschet, op. cit. 106.

3) Drusiano und Tristano Martinelli sind für das Jahr 1595 sicher als Harlekine nachgewiesen bei D'Ancona „Origini del teatro italiano" sec. edit. 1891, II, pp. 518 und 519. — Von Ganassa (siehe Baschet, op. cit. pp. 19 ff., 24, 44 f.) läßt sich nicht sicher behaupten, ob er selbst der Harlekin seiner Truppe gewesen ist. — Über Simone da Bologna siehe Anm. 6.

4) Unter dem Pseudonym „Benoet du Lac". Siehe Pierre Toldo: „La comédie française de la Renaissance" in der „Revue d'histoire littéraire de la France", 1897, p. 374.

5) Picot „Le monologue dramatique" in der „Romania" XVI, p. 538.

6) Baschet, op. cit. p. 77, wo er über das Personal der „Gelosi" in Blois spricht. Er nennt den Simone von Bologna „Arlequin", ebenso wie D'Ancona, op. cit. II, 468 ihn als „secondo Zanni o Arlechino" bezeichnet. Aber beide geben keine Quellen an. Jedenfalls sagt Porcacchi (Baschet, op. cit. p. 61, Anm.) durchaus nicht, Simone habe schon 1574 den Harlekin gespielt.

Ganassas[1]) Direktion stehenden Schauspieler im Jahre 1571 überhaupt einen Harlekin aufzuweisen hatten.

Also erstens ist die Schauspielertradition der Harlekinrolle sehr lückenhaft und ungleichmäßig. Auf einen Pariser Harlekin folgt nicht gleich ein anderer. Und zweitens sind selbst innerhalb der Entwicklung eines und desselben Harlekindarstellers bald Einflüsse italienischer Zannis, bald Einwirkungen französischer Autoren wirksam.

Wie soll man da im Anfangskapitel einer Geschichte des französischen Harlekin den Charakter der Harlekinrolle richtig definieren?[2])

Mußten wir nicht mit Recht befürchten, bei dem Mangel einer klaren Vorstellung vom Wesen des ursprünglichen Harlekin werde all unser Stoff, der sich über mehr als drei Jahrhunderte erstreckt, eine tote Masse bleiben?

Um das zu verhüten, beschlossen wir: Zurück bis zu der Wiege des Harlekin! Ob wir sie gefunden, wird die Kritik entscheiden. Hier sei nur im Hinweis auf die Anfangsworte dieser Einleitung noch einmal betont, daß wir ohne jede Voraussetzung, d. h. in völliger Unkenntnis der früheren Ursprungshypothesen an unsere Aufgabe herangetreten sind. Wir stiegen, soweit irgend möglich, zu den Quellen hinauf. Erst am Ende unserer Arbeit über den Ursprung des Harlekin machten wir uns mit den früheren Erklärungsversuchen genauer bekannt,

---

[1]) Siehe p. 10, Anm. 3.

[2]) Von den vielen Widersprüchen, zu denen die Unsicherheit über die Anfänge des Harlekin die Literarhistoriker führen mußte, sei hier nur einer erwähnt. Nach Fournel „Le théâtre en France au XVIIe siècle. La comédie“ 1897, p. 118 soll der Harlekin mit dem aufgeweckten, beweglichen, gewandten Diener Lambert des „Morfondu“, nach Rigal (art. cit. p. 166) mit dem Tölpel Boniface desselben Stückes nahe verwandt sein. Die schwankende Grundlage für die Charakteristik des Harlekin erschwert besonders die populär-wissenschaftlichen Definitionen. Es zeugt von großer Vorsicht, wenn z. B. „Spemanns goldenes Buch des Theaters“ (Berlin und Stuttgart 1902), No. 193 vom Harlekin sagt: „Anfangs mehr naiv-tölpelhaft, unserem „Aujust“ entsprechend, dann unverschämt, spottsüchtig sogar, doch mit einer Beigabe von Sentimentalität, erinnerte er an gewisse Shakespearische Narren“ (Artikel „Theater- und Schauspielkunst“ von Dr. Robert Hessen).

von denen viele den Ursprung des Harlekin in das Altertum verlegen.[1])

Nun aber zu unserem eigenen Erklärungsversuch!

---

[1]) Vergl. u. a.: Von Schack „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" 1845, I, p. 28; Maurice Sand „Masques et Bouffons", 1852, pp. 36, 69, 71, 73; Klein „Geschichte des Dramas" 1866, Bd. IV, p. 905/6 „Arlecchino = mimus in centunculo"; Gotthilf Weisstein „Die kleinen dramatischen Künste" in „Spemanns goldenem Buch des Theaters", 1902; Nr. 774: „Arlecchino aus Bergamo .... ein Abkömmling des Hundertfleck, centunculus aus der altrömischen Komödie". So wenig, wie es Dietrich („Pulcinella" 1898) bei allem Aufwand an Fleiß und Scharfsinn gelungen ist, eine Entwicklungskette vom Pulcinella der italienischen Renaissance zurück zu dem Maccus des Altertums bloßzulegen, so wenig wird es möglich sein, die Fortexistenz des alten Centunculus in dem modernen Harlekin aufzuweisen. Trotzdem konnten bedeutende Literarhistoriker wie Larroumet an der letzteren Annahme festhalten (vergl. oben, Seite 3, Anm. 3). Auch Ward „A History of English dramatic literature" (New and revised edition), 1899, I, p. 229 sagt noch „But, down to their last tremulous epigoni, who still prolong the dubious days of English pantomime, Arlecchino and his confederates reveal their descent from Maccus an his inseparable companions". Denn bis jetzt steht in der Frage nach dem Ursprung des Harlekin noch Hypothese gegen Hypothese. Das gebildete Publikum hält im allgemeinen den Harlekin für eine national-italienische Maske, deren Ursprung in der lateinischen Komödie liege. Vergl. „Le maschere" von Pietro Mascagni (Feuilleton der „Frankfurter Zeitung" v. 22. Januar 1901, Abendblatt.) Die Entwicklung der neueren Hypothese, wonach das Wort Harlekin französisch sein könne, während der Begriff italienisch sei, die Entwicklung dieser Hypothese in der Literaturgeschichte übersieht man am besten bei Raynaud „La Maisnee Hellequin" in den „Etudes Romanes dédiées à Gaston Paris", 1890, p. 51 ff. Raynauds Zusammenstellung verdanken wir denn auch viele Textstellen.

Erster Abschnitt.

Die Form des Wortes Harlekin.

Kapitel I.

Ist das Wort Harlekin italienisch oder französisch?

In der Literaturgeschichte ist man darin einig, in Harlekin einen Typus des komischen Theaters zu sehen, und zwar besonders einen von den komischen Dienern, den Zannis[1]) der italienischen Stegreifkomödie des XVI. Jahrhunderts, der sogenannten „Kunstkomödie“ (commedia dell' arte), d. h. der durch „Künstler“, durch Schauspieler von Beruf, nicht durch Dilettanten gespielten Komödie.[2]) Um uns eine Ansicht über den Ursprung und die Geschichte des komischen Typus Harlekin zu bilden, versuchen wir es zunächst mit der Form seines Namens. Das Wort Harlekin sei einer eingehenden Prüfung unterworfen.

Harlekin taucht als Theaterfigur zuerst im Jahre 1585 auf. Er erscheint in jenem Jahre in Paris in einem Pamphlet: „Lustige Geschichte von den Handlungen und Heldentaten Harlekins, italienischen Schauspielers“ („Histoire

[1]) Vergl. Riccoboni „Histoire du Théâtre italien“, Ausgabe 1731, p. 7 „L'Arlequin et le Scapin sont apellés en Italie „Zanni“. Tous les bons écrivains Italiens ne les ont pas nommés autrement“. Und in demselben Werk, Band II, p. 319: „nos prédécesseurs appellèrent indifférement Sanni les valets de la Comédie, aussi bien fourbes qu'ignorans“.

[2]) Vergl. zu kurzer Orientierung über das Wesen der commedia dell' arte: Sarcey „Chronique Théâtrale“ im „Temps“ vom 12. und 19. novembre 1877, zitiert von Larroumet „Marivaux“ p. 46, Anm. 1.

Plaisante des faicts et gestes de Harlequin, commédien italien"). [1])

Wir haben es daher mit zwei Formen zu tun: einmal mit der heute in Frankreich allgemein üblichen Form *A*rlequin, und zweitens mit der Form *H*arlequin. Es ist wichtig, die Natur dieses h festzustellen. Zwei Möglichkeiten sind vorhanden. Dieses h kann gelehrtem Einfluß entspringen. Dann ist es für uns die Folge einer mehr oder weniger richtigen Gelehrtenetymologie des XVI. Jahrhunderts, ein einfaches orthographisches Hilfsmittel ohne jeden phonetischen Wert. Die zweite Möglichkeit ist die: das h in Harlequin wurde gesprochen wie im Deutschen, es war also ein h aspirée.[2]) In diesem Falle, wenn man nämlich in Frankreich im XVI. Jahrhundert und später — das aspirierte h wird bis ins XVIII. Jahrhundert ausgesprochen — Harlekin gesprochen hätte, so wäre das Wort im Französischen nicht *A*rlequin, sondern *H*arlequin zu schreiben. Es könnte ferner in dieser Form Harlequin nicht aus der italienischen Sprache stammen. Denn die besitzt kein aspiriertes h.

Wie werden wir uns in der Frage des h aspirée entscheiden? Wir müssen das Wort Harlequin in einem Verse auffinden, um feststellen zu können, ob das h gesprochen wird, oder nicht. Der zitierte Pariser Text des Jahres 1585 ist zwar in Versen, liefert uns aber keinen anderen Beweis als den der Schreibung.

Wir müssen uns also betreff des h aspirée an eine jüngere Stelle halten. Die finden wir in einem Text des St. Amand aus dem Jahre 1640. [3])

---

[1]) E. Picot „Le monologue dramatique" in der „Romania" XVI, p. 538.

[2]) Die Bedeutung des h aspirée hat man in Frankreich schon im XIV. Jahrhundert erkannt, „Et n'est pas h proprement lettre, mais n'est que une aspiracion selon la manière des noms, ainsi comme se on vouloit dire „hannequin" . . . . qui sanz ladicte h n'aroït pas son plain son, ainçois diroit-on „annequin". Eustache Deschamps „L'Art de dictier" ed. Crapelet, 1832, p. 267/68. Es sei hier vorweggenommen, daß das Wort „hannequin" seit dem XV. Jahrhundert als Nebenform von „harlequin" erscheint. Näheres im nächsten Kapitel.

[3]) Passage de Gibraltar (1640) Ausgabe von 1641, bei Toussainct Quinet (au Palais) p. 29 und „Gazette du Pont Neuf" (Ausgabe von 1642) p. 218.

„Tandis que l'autre s'esuertue
A faire ycy le Harlequin“

Während der andere sich anstrengt
Hier den Harlekin zu spielen

und dann:

„Marais dançant la bergamasque
Le vrai Harlequin sous le masque“

Marais, der die bergamasca tanzt,
Der echte Harlekin unter der Maske.

Was die orthographische Tradition des h im Französischen angeht, so können wir hier zur Ergänzung noch eine Stelle aus den Briefen der Madame de Sévigné anführen:[1] „Man erzählte gestern abend, daß Harlekin .... „On contait hier au soir que *h*arlequin ....“ Hierher gehört auch das älteste französische Zeugnis der politischen Geschichte, in dem das Wort Harlequin vorkommt. Es ist der oben[2]) zitierte Brief Heinrichs IV. vom 10. November 1606: .... aber es würde mich sehr freuen, wenn Harlekin dabei wäre“, „mes je seré byen ayse que *H*arlequin soyt avec eux“. Zu St. Amand, Madame de Sévigné und Heinrich IV. gesellen sich die ersten französischen Lexikographen, die dem Harlekin der Komödie einen Platz in ihren Wörterbüchern einräumen, Ménage und Richelet.[3]) Der letztere schreibt *H*arlequin und spricht „le *h*arlequin“. Ménage schreibt nicht nur immer *H*arlequin, sondern er beweist auch durch die Etymologie, die er für das Wort Harlequin aufstellt, daß man im XVII. Jahrhundert allgemein aussprach „*H*arlequin“. Für Ménage bedeutet das Wort „Harlequino“ „kleiner Harlay“ und ist einfach eine Verkleinerungsform des Namens des Gerichtspräsidenten „de Harlay“, des Protektors des Pariser Harlekindarstellers unter Ludwig XIII. Nun hat aber der Name „de Harlay“ zu allen Zeiten ein h aspirée gehabt. Wir verweisen hierfür zuerst auf Ménage selbst, der sagt „Monsieur de Harlay de Chanvalon“, dann auf Godefroy,[4]) der aus den Protokollbüchern des Pariser Rathauses für das

---

[1]) Ausgabe Regnier, Band II, p. 323. — Diese Stelle, sowie die erste der beiden aus St. Amand zitierten Stellen findet sich bei Littré „Dictionnaire“ (Supplément) unter Arlequin.

[2]) Einleitung p. 10, Anm. 1 und vergl. Baschet, op. cit. p. 155 und 161 oben (Marie de Médicis): „je désirois que Harlequin en fust“ und „et que Harlequin soit de la partie“.

[3]) Ménage „Origines de la langue françoise“, 1650 unter Harlequin und Richelet „Dict. françois“, 1680 unter Harlequin.

[4]) „Ceremonial François“ 1649.

Jahr 1530 mehrfach den Namen des Vorstehers der Pariser Schöffen abdruckt: Monsieur de Harlay.[1]) Wir verweisen ferner auf Bezold „Briefe des Pfalzgrafen Johann Casimir“:[2]) Robert de Harlay, baron de Monglas. Zu diesen Zitaten seien schließlich noch die gegenwärtigen Bezeichnungen „Galerie de Harlay“ im Pariser Justizpalast sowie „Rue de Harlay“ hinzugefügt. Rue de Harlay heißt die Straße, die den Pariser Justizpalast von der Place Dauphine trennt.

Aus unseren Zitaten geht hervor: das Wort Harlequin hat ein h aspirée. Also ist das Wort Harlequin nicht italienisch, sondern französisch.

Dazu stimmt vollkommen die Tatsache, daß die Italiener keine italienische oder lateinische Etymologie des Wortes Arlecchino kannten, noch kennen. Luigi Riccoboni z. B., der Verfasser der Geschichte des italienischen Theaters, weiß sehr wohl die Bedeutung des technischen Theaterwortes „lazzi“[3]) (= „Band“ = „Verbindungsstück zwischen zwei Szenen“ = „komisches Zwischenspiel“) anzugeben. Ebenso ist er davon unterrichtet, daß Carlo Dati und nach ihm Ménage die Dienernamen Zanni und Giovanni für identisch erklärt haben. Dagegen weiß Riccoboni, obgleich Italiener (1677 geboren) und seit der frühesten Jugend in alle Verhältnisse der italienischen Komödie eingeweiht, keinen Sinn und keine Etymologie für das Wort Arlecchino. Er hält es für eine moderne Erfindung: „pour le nom, je le crois tout à fait de l'invention moderne.[4])[5])

[1]) Z. B. p. 781.

[2]) 1899, Band II, p. 418 oben; Robert de Harlay war Gesandter Heinrichs von Navarra im Jahre 1586.

[3]) Luigi Riccoboni „Histoire du Théâtre italien“, 1731, I, 64—69.

[4]) Op. cit. II, p. 318. — Diese Auffassung teilt von den französischen Gelehrten, die sich im XIX. Jahrhundert mit Harlekin beschäftigt haben, Charles Magnin (Revue des deux Mondes, 1847, p. 1109, Anm. 1): „quant au nom d'Arlecchino, il est, suivant moi, assez moderne. C'est un nom de fantaisie, comme Fritellino, Coccodrillo, Franceschinavi (?) et je crois qu'on a eu tort d'en rechercher l'origine hors de l'Italie.

[5]) Die letzte Arbeit in italienischer Sprache über den Ursprung des Namens Arlecchino ist die von Wesselofsky (1888), „Alechino e Aredodesa“ im Giornale Storico della Letteratura Italiana. Vol. XI. Siehe dort besonders p. 334, wo ebenfalls ein nichtitalienisches Etymon, nämlich „Herodias“, für Arlecchino vorgeschlagen wird.

In Frankreich dagegen wußte man im XVII. Jahrhundert noch, daß das Wort Harlequin französisch ist,[1]) und selbst im XVIII. Jahrhundert schien die italienische Herkunft des Wortes nicht gesichert.[2])

Fassen wir zusammen:

Das Wort Harlequin ist sicher französisch. Es bleibt also noch die Möglichkeit: der Begriff ist italienisch.

Wir müssen uns demnach fragen: wie kommt es, daß die Franzosen einem italienischen komischen Typus den Namen „Harlequin" geben? Wurde der Name im XVI. Jahrhundert erfunden, als die commedia dell' arte zum ersten Male in Frankreich auftauchte? Verdankte er seine Entstehung dem Zufall, oder existierte das Wort gar schon im Altfranzösischen? Kurz, hat der französische Name Harlequin eine Geschichte, und geht diese Geschichte ganz und gar nur die französische Sprache an?

Also 1. In welcher Form ist das französische Wort Harlequin im XVI. Jahrhundert und früher überliefert?

2. Bis zu welcher Epoche hinauf läßt sich das französische Wort Harlequin im Altfranzösischen verfolgen?

Um die Antwort auf die Frage nach der Form und dem ersten Auftreten des Wortes Harlequin im Altfranzösischen zu geben, braucht man nur die Texte vom Ende des XVI. Jahrhunderts an aufwärts in chronologischer Reihenfolge anzusehen.

Kapitel II.

Die wichtigsten überlieferten Formen und das Alter des Wortes Harlekin im Französischen.

Da ist zunächst, wie bereits angedeutet, im Jahre 1585 die „Lustige Geschichte von den Handlungen und Heldentaten Harlekins, italienischen Schauspielers" („Histoire plaisante des faicts et gestes de Harlequin, commédien italien"). Im Jahre 1592 finden wir die entsprechende lateinische Form im

[1]) Siehe Ménage, loc. cit.

[2]) Furetière: Dict. universel (1727): „si le mot Harlequin vient de l'Italien, il n'y faut point d' h".

Anti-Chopin:[1] „.... nicht um eine Maskerade aufzuführen oder um die Rolle des Herkules oder Harlekin in der Komödie zu spielen ....“ „.... non ut faceret mascaradam, vel ut luderet personam Herculis vel Harlequini in Comœdia ....“ Dieselbe lateinische Form Harlequinus findet sich mehr als 70 Jahre früher, vor 1514, in einem Briefe von Raulin:[2] „Oder willst du in mir die Erinnerung an jene alten Harlekin-Leute wachrufen...?“ „An in me vis antiquam illam Harlequini familiam revocare...?“

Wir konstatieren ferner dieselbe Form in den „Miracles de St. Eloi“:[3]

„Par le conseil de Herlekin Eissirent fors de l'abeïe.“	„Auf Herlekins Rat Gingen sie aus der Abtei.“

Die Worte „Harlequin“ bei Raulin und „Herlequin“ (Herlekin) in den „Miracles de St. Eloi“ sind identisch, wenigstens für die Bevölkerung von Paris und dessen Bannmeile.[4]

Die Pariser Bevölkerung hat seit dem XIII. Jahrhundert eine ausgesprochene Vorliebe dafür, *e* vor r durch *a* zu ersetzen, und zwar in betonter wie in unbetonter Silbe.[5] Über diese Vorliebe der heutigen Pariser sagt Nisard:[6] „.... Die Regel (von der Ersetzung des e durch a) erweist sich ausnahmslos herrschend in all den Fällen, in denen auf das e ein r folgt.... Keines der Wörter, die die Silbe *er* als Anfangs-, Mittel- oder manchmal sogar Endsilbe haben, findet Gnade vor ihr; alle Worte, wie sie sich im Wörterbuch aufreihen, sind den Gesetzen dieser Regel unterworfen“. (Folgt eine lange Liste von Beispielen.) „Dieser Ton (*ar*) mit seiner — wenn man so sagen darf — bäuerischen Härte, war schon so sehr eine Ge-

---

[1]) Carnuti 1592, p. 23 (Pariser Nationalbibliothek L 35 b 351 A).

[2]) Littré „Dictionnaire“ unter „Arlequin“; Paulin Paris „Les manuscrits de la bibliothèque du roi“, Band I, 1836, p. 324; Ménage, op. cit. unter „Harlequin“. Die Stelle war uns im Original nicht zugänglich.

[3]) Ausgabe Peigné-Delacourt (1857), 60. Kapitel.

[4]) Zum folgenden sind zu vergleichen: Metzke „Der Dialekt von Ile de France im XIII. und XIV. Jahrhundert“ (Herrigs Archiv, 1881, p. 385 ff.) und Nisard „Etude sur le langage populaire ou patois de Paris et de sa banlieue“, Paris 1872, p. 135 „La voyelle E“.

[5]) Metzke, op. cit. p. 392.

[6]) Nisard, op. cit. p. 135.

wohnheit der Pariser Bevölkerung im XIV. und XV. Jahrhundert, er charakterisierte so energisch ihre jeder Färbung, jedem Halbton, jeder Anmut widerstrebende Sprechweise, daß Schriftsteller, daß Dichter wie Villon und Rabelais der Macht dieser Gewohnheit verfielen. Rabelais besonders verwendet den Ton *ar* in einem Maße, daß es aussieht, als mache der Ton ihm besonderen Spaß. Es gibt in seinem Werk manche Sätze, in denen die passé-défini-Formen auf *arent* in der Satzkonstruktion einander so nahe gerückt sind, daß bei lautem Lesen sich so etwas wie ein Trommelwirbel heraushört." [1]) Wir können hier nicht ausführlicher sein und verweisen deshalb für alle weiteren Details auf Nisard [2]) und Metzke. [3]) Aber zwei Stellen aus Villon müssen wir noch zitieren, die sich in den von Marot besorgten Ausgaben dieses Dichters finden, und die beweisen, daß die Pariser des XVI. Jahrhunderts, wie die des XIII., immer noch *er* schrieben, obgleich sie längst *ar* sprachen. Diese beiden Stellen [4]) sind die folgenden:

„Mes parens, vendez mon haubert	„Meine Eltern, verkauft mein Waffenkleid
Et que l'argent ou la plus part	Und möge das Geld, oder das meiste davon
Soit employé dedans ces Pasques."	Während des heurigen Osterfestes verwendet werden."

Haub*e*rt gereimt mit p*a*rt zeigt, sagt Marot, daß Villon aus Paris war, und daß er aussprach haub*a*rt et rob*a*rt. Und ferner:

„Or firent, selon ce décret	„Nun taten, nach diesem Beschluß,
Leurs amys, et bien y appert	Ihre Freunde, und das ist ganz klar,
Et les aymoyent en lieu secret,	Und liebten sie an geheimem Ort,
Car autre que eulx n'y avoit part."	Denn ein anderer als sie nahm nicht daran teil."

Man muß sagen app*a*rt, fügt Marot hinzu, nach der Pariser Aussprache.

[1]) Siehe z. B. Gargantua I, 27.

[2]) Op. cit. p. 137.

[3]) Op, cit. Vergl. Nyrop „Grammaire hist. de la langue française", 1899, §§ 244—248.

[4]) Von Nisard p. 137 zitiert. Für weitere Stellen aus Villon und Marot vergl. Metzke, op. cit. p. 393 f.

Diese Stellen sollen, wie gesagt, nur beweisen, daß die Aussprache *ar* für *er* ein Charakteristikum des Pariser Patois seit dem XIII. Jahrhundert war und auch von kompetenten Beurteilern wie Marot als solches Charakteristikum aufgefaßt wurde.[1]) Es erübrigt noch, darauf hinzuweisen, daß am Ende des XVI. Jahrhunderts *ar* für *er* im Pariser Dialekt fest eingewurzelt war. Zu diesem Zwecke verweisen wir zunächst auf die Überschrift „Comédie ou farce de six p*a*rsonnaiges“ [2]) und dann auf einige Verse aus Henri Estiennes „Vorhaltung an jene Höflinge, die eine Vorliebe haben für italienisiertes und anderweitig verunstaltetes Französisch“ („Remonstrance aux autres Courtisans amateurs du François italianizé et autrement desguisé“): [3])

> Seid ihr nicht wirklich große Narren,
> Zu sagen „Chouse“ anstatt „Chose“?
> Zu sagen „J'ouse“ anstatt „J'ose“,?
> „Trois mois“ zu sprechen wie „Troas moas“?
> „Je fay, vay“ wie „Je foas“, „Je voas“?
> Am Ende sagt ihr noch „la guarre“
> Platz „Maubart“,[4]) Bruder „Piarre“.

Henri Estienne täuscht sich also, wenn er die Aussprache *ar* für *er* italienischem Einflusse zuschreibt. Diese Aussprache ist ebensowenig italienisch wie die von „troas moas“. Sie ist echtes Pariser Französisch. Insbesondere beweist sie uns:

Das Wort H*e*rlequin, das, wie wir vorhin feststellten, schon im XIII. Jahrhundert in Paris H*a*rlequin lautete, konnte im Munde der Pariser Bevölkerung des XVI. Jahrhunderts gar nicht anders lauten als H*a*rlequin. Mit andern Worten: die Form H*a*rlequin ist von der Pariser Volks-

---

[1]) Es soll damit nicht gesagt sein, daß die Aussprache *ar* für *er* sich nicht auch anderswo fände, z. B. in der Bourgogne. Vergl. Metzke, op. cit. p. 392 und Nyrop, loc. cit.

[2]) Petit de Julleville „Histoire de la langue et de la litt. fr.“, 1900, III, 296 (Reproduktion aus dem Recueil Destailleur des Cabinet des Estampes der Pariser Nationalbibliothek).

[3]) Nach Nyrop, op. cit. § 160. — Vergl. die Stelle in der Edition Ristelhuber, 1885, I, 14/15.

[4]) Für „place Maubart“ vergl. ein Zitat aus dem Jahre 1472, bei Petit de Julleville „Les Mystères“, 1880, Band II, p. 528.

sprache des XVI. Jahrhunderts in die neufranzösische Schriftsprache übergegangen.[1])

Es darf uns also nicht wundern, wenn wir, in der Reihe unserer Harlekintexte aufwärts gehend, in den vor dem XVI. Jahrhundert verfaßten Dokumenten statt der Schreibung *a* die Schreibung *e* finden.

In unserer zeitlich rückwärtsschreitenden Aufzählung der Harlekinstellen, nach denen sich der Name Harlequin als durchaus französisch erweisen sollte,[2]) waren wir bei der Form Herlequin[3]) stehen geblieben. Dieselbe Form Herlequin, aber als Kollektivname (herlequin), finden wir zu Anfang des XIV. Jahrhunderts in einem Pariser Text. Wir lesen nämlich im „Roman du Fauvel" [4])

„Firent les herlequines Ce descort dous et gay".	„Sangen die Herlekine Dies süße, heitere Lied".

Und etwas weiter oben in demselben Gedicht[5]) liest man dieselbe Form, aber ohne *r:*

„Je croi que c'estoit Hellequin et tuit li autre sa mesnie."	„Ich glaube, das war Hellekin Und alle andern, seine Leute."

Im Jahre 1288, im „Renard le nouvel"[6]) finden wir: „li maisnie Hierlekin" (die Leute des Herlekin), und ein lothringischer Text, ebenfalls dem Ende des XIII. Jahrhunderts angehörig,[7]) spricht von „la masnée Herllequin".[8]) Sehr häufig erscheint das Wort Herlequin auch ohne r. So fanden wir es eben[9]) als *Hellequin* zu Beginn des XIV. Jahrhunderts, so finden

[1]) Vergl. für denselben Fall: Franz. (Pariser Volksspr.): l*a*rme für urspr. l*e*rme: Metzke, op. cit. p. 394.

[2]) Oben p. 17.

[3]) Oben p. 18.

[4]) Eine Ausgabe des diese Stelle enth. mss. 146 der Pariser Nationalbibliothek (fonds français) ist noch nicht vorhanden. Siehe Hist. litt. de la France XXXII, 144 ff.

[5]) Vergl. die vorhergehende Anm. Die vorliegende Stelle ist gedruckt bei Paulin Paris „Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi", 1836, I, p. 324.

[6]) Ausgabe Méon, 1826, IV, Vers 534.

[7]) Paul Meyer im „Bulletin de la société des anciens textes français", 1899, No. 1, p. 37.

[8]) Ibidem, p. 61.

[9]) Siehe Anm. 5.

wir es im Jahre 1262 in Adans de le Hale „Jeu de la Feuillée“ als „li sires Hellequins“, „li rois Hellekins“.[1]) Am häufigsten begegnet das Wort Herlequin — mit oder ohne *r* — in der altfranzösischen Formel „la maisnée Herlequin“ [2]) (Herlekinleute) oder in der lateinischen Formel „familia Herlechini,[3]) Harlequini“ [4]) (die Leute des Herlekin).

Zusammenfassend können wir also sagen:

1. Das Wort Harlekin erscheint als Individualname in den Formen: Harlequin = Herlequin = Hellequin.

Es findet sich oft in der formelhaften Verbindung „Leute des Herlekin“, „Herlekinleute“, „Herlekin-Gefolgschaft“, „Herlekin-Genossenschaft“ = familia Harlequini = familia Herlechini = maisnée Herlequin = maisnée Hellequin.

2. Das Wort Harlekin existiert in Frankreich unzweifelhaft vor dem Jahre 1100,[5]) d. h. wenigstens 450 Jahre vor der Geburt der commedia dell' arte mit ihrem Arlechino.

Der Einwand, das altfr. Wort Herlequin sei im Mittelalter nach Italien gewandert und von dort im XVI. Jahrhundert in veränderter Form und neuer Bedeutung mit der commedia dell' arte aus Italien nach Frankreich zurückgekommen, kann nicht erhoben werden. Denn

1. Ein im XVI. Jahrhundert nach Frankreich eingeführtes italienisches Wort hätte kein h aspirée mehr angenommen.

---

[1]) Ausg. Rambeau (Stengels Ausg. u. Abhandlungen 58), Vers 604, 615.

[2]) Vergl. p. 21, Anm. 5, 6 und 7 und dazu noch z. B.: Chrestien de Troyes in Hist. litt. de la France XXIX, p. 493; — Huon de Méry „Le Torneiement Anticrist“ in Stengels „Ausgaben und Abhandlungen“, 76, Vers 686; — Adan de le Hale „Jeu de la Feuillée“, Ausgabe Rambeau, Vers 578; — „Mariage des filles au diable“ bei Jubinal „Nouveau Recueil de contes etc.“, 1839, I, p. 284. Seit dem XV. Jahrhundert erscheint auch eine Form Hennequin, Hannequin. Siehe Michels Ausg. der Chroniques des ducs de Normandie 1838, II, S. 336, und Jean Chartier „Chronique de Charles VII, Roi de France“, Ausgabe Vallet de Viriville (1858), II, 29.

[3]) Ordericus Vitalis, Ausgabe Le Prévost, 1845, Band III, p. 371/72 und Helinand (bei Vincent de Beauvais) in Mignes „Patrol. latina“ 212, p. 731 (cap. X, Ende).

[4]) Siehe oben p. 18, die Stelle aus Raulin.

[5]) Vergl. die oben Anm. 3 zitierte Stelle des Ordericus Vitalis.

2. Das italienische Wort „Arlechino" (1593 belegt)[1]) ist jünger als der Harlekin der Komödie.[2])

Die einfache Konstatierung „das Wort Harlequin ist französisch" genügt natürlich nicht, um zu erklären, warum die Pariser am Ende des XVI. Jahrhunderts einem Zanni der italienischen Komödie gerade den Beinamen Harlequin gegeben haben sollten, und nicht einen andern. Waren der französische Harlequin und der italienische komische Dienertypus Zanni ein und dasselbe? Das werden wir erst wissen, wenn wir die Frage beantwortet haben werden: „Was bedeutet das französische Wort Harlequin?" Damit sind wir beim zweiten Abschnitt angelangt.

---

[1]) Vergl. D'Ancona „Origini del teatro italiano", sec. ed. 1891, II, 510.

[2]) Siehe oben S. 13.

Zweiter Abschnitt.

Die Bedeutung des Wortes Harlekin.

Im ersten Abschnitt hatte es sich darum gehandelt, die Überlieferung des Wortes Harlekin festzustellen, nach Form und Zeit.

War die Aufgabe des ersten Teils eine rein formale, so bezieht sich die Aufgabe des zweiten Teils auf den Inhalt, nämlich auf die Interpretation: sämtliche Harlekindokumente werden in chronologischer Reihenfolge genau zu interpretieren sein.

Kapitel I.

Die Herlekinleute und das wilde Heer.

„Am Ende des XI. Jahrhunderts, in der Normandie, begegnen wir zum erstenmal einer Anspielung auf Herlekin in einer berühmten Stelle des normannischen Historikers Ordericus Vitalis“: [1])

„In der Stadt Saint-Aubin de Bonneval war ein Priester Gauchelin... Am 1. Januar 1091 nach der Geburt des Herrn

---

[1]) Raynaud, op. cit. p. 53. Die von Raynaud zitierte Ausgabe, die wir unserer Übersetzung zugrunde legten, ist die folgende: „Orderici Vitalis, angligenae cœnobii Uticensis monachi, historiae ecclesiasticae libri tredecim“, ed. Le Prévost, 1845, tome III, p. 376 fff.

holte man in der Nacht den Priester Gauchelin an ein Krankenbett, wie es üblich ist. Gauchelin kam .... Als er auf dem Heimweg war und ganz allein, fern von jeder menschlichen Behausung, dahinschritt, vernahm er plötzlich ein gewaltiges Getöse wie von einem sehr großen Heer .... Es war acht Tage nach Neumond, die Mondsichel strahlte hell im Zeichen des Steinbocks und zeigte dem Wanderer den Weg.... Da holte ihn ein riesenhaft-großer Mann ein, der eine gewaltige Keule trug. Er erhob den Handgriff der Keule über das Haupt des Priesters und sprach: „Halt! Gehe nicht weiter!" Der Priester wurde starr vor Schreck und blieb, auf den Stock, den er trug, gestützt, unbeweglich stehen. Der gewaltige Keulenträger aber blieb an seiner Seite und erwartete, ohne ihm ein Leids zu tun, das Vorüberziehen des Heeres.

Siehe, da zog eine gewaltiger Haufe von Kriegern zu Fuß vorbei. Die Leute trugen auf Genick und Rücken Kleinvieh[1]) und Kleider, vielartiges Hausgerät und verschiedene Gebrauchsgegenstände, wie sie Räuber fortzutragen pflegen. Alle aber klagten laut und ermahnten sich gegenseitig zur Eile ....[1])

Dann folgte eine Schar bewaffneter Träger, denen sich der erwähnte Riese plötzlich anschloß. Sie trugen etwa fünfzig Särge, und zwar wurde jeder Sarg von zwei Trägern getragen. Ferner saßen auf den Särgen Menschen so klein wie Zwerge, aber mit großen Köpfen; auch hielten sie große Körbe.

Sogar ein mächtiger Marterpfahl wurde von zwei Äthiopiern einhergeschleppt. Auf dem Marterpfahl war ein bejammernswerter Mensch straff angebunden, und inmitten harter Qualen heulte und schrie er laut. Ein ekelhafter Teufel nämlich, der auf demselben Marterpfahl saß, stach den Blutüberströmten in grausamer Weise mit feurigen Sporen in die Lenden und in den Rücken. In dem Gemarterten erkannte Gauchelin deutlich den Mörder des Priesters Etienne ....

Nunmehr folgte eine Masse Frauen, deren Zahl dem Priester unendlich schien. Sie ritten nach Frauenart und saßen auf Frauensätteln, in die glühende Nägel eingelassen waren. Oft schleuderte der Sturm die Frauen etwa um einen

---

[1]) Vergl. Anhang No. I.

Ellenbogen in die Höhe und ließ sie dann auf die Spitzen der glühenden Nägel herunterfallen.... So müssen sie natürlich für die Unkeuschheiten und gemeinen Genüsse, denen sie während ihres Lebens maßlos fröhnten, jetzt Feuer und Ekelhaftigkeiten und noch mehr Qualen, als sich aufzählen lassen, elend erdulden und laut und jämmerlich heulend ihre eigenen Strafen verkünden. In dieser Schar erkannte der Priester gewisse Edelfrauen und erblickte Frauensänften tragende Pferde und Maultiere von vielen Frauen, die damals sogar noch unter den Lebenden weilten....

Gleich darauf bemerkte er einen langen Zug von Klerikern und Mönchen und von ihren Richtern und Leitern: Bischöfen und Äbten, alle in geändertem Priesterornat. Die Kleriker und die Bischöfe waren mit schwarzen Kapuzenmänteln bekleidet. Auch die Mönche und Äbte waren ebenfalls in schwarzen Kutten. Sie seufzten und klagten und einige riefen Gauchelin an und baten ihn bei ihrer einstigen Freundschaft, für sie zu beten....

Von den schrecklichen Gesichtern erschüttert, stand der Priester zitternd auf den Stab gebeugt, noch Grausigeres erwartend. Siehe, da kam eine Masse Krieger heran. Ohne menschliche Farbe, aber in schwarzem Dust und sprühendem Feuer erschienen sie. Alle saßen auf Riesenpferden, und mit allen Waffen bewehrt, stürmten sie dahin wie zur Schlacht und schwenkten rabenschwarze Banner....

Einer von ihnen, Landric von Orbec, der in jenem Jahr gestorben war, wandte sich an den Priester, schärfte ihm in grausigen Rufen Botschaften ein und bat ihn hoch und teuer, diese Aufträge seiner Frau zu bestellen. Die vorausziehenden und die folgenden Scharen aber fielen Landric ins Wort, hinderten ihn am Weitersprechen und riefen dem Priester zu: „Glaube Landric nicht, denn er ist ein Lügner.“ Dieser Landric war Vizegraf zu Orbec und Richter gewesen.... In der Verwaltung und in seinen Verfügungen aber urteilte er nach Gutdünken, beugte das Recht für Geld und diente mehr der Begehrlichkeit und Falschheit als der Rechtlichkeit....

Als die ungeheure Masse der Krieger vorüber war, dachte

Gauchelin [1]): „Das sind zweifellos die Leute des Herlekin. Ich habe zwar gehört, daß man sie vor Zeiten oft gesehen habe; ich traute jedoch diesen Berichten nicht und lachte darüber, weil ich niemals sichere Anzeichen der Anwesenheit solcher Herlekinleute gesehen habe. Jetzt aber sehe ich wahrhaftig die Seelen der Verstorbenen vor mir. Aber wenn ich das Geschehene erzähle, wird mir niemand glauben, falls ich den Menschen nicht eine sichtbare Probe aus der Spukerscheinung vorführen kann . . . ."

Sofort packte er die Zügel eines glänzenden Rappen. Der aber entriß sich mit Gewalt dem Griff der Hand und verschwand im Galopp in der Schar der Äthiopier . . . . Eben trabte ein gesatteltes und gezäumtes Pferd an. Er eilte zu und streckte die Hand nach ihm aus. Dieses Pferd blieb stehen, um den Priester aufsteigen zu lassen. Beim Atmen stieß es aus den Nüstern Nebelmassen, so lang wie die längste Eiche. Nun setzte der Priester den linken Fuß in den Steigbügel, packte die Zügel mit einer Hand und legte die Hand auf den Sattel. Plötzlich fühlte er unter dem Fuß eine Hitze wie von glühendem Feuer, und durch die Hand, die die Zügel hielt, hindurch drang ihm eine unglaubliche Kälte nach dem Herzen zu.

Indem kommen vier gespenstige Reiter daher und brüllen: „Was überfällst du unsere Pferde? Du hast mit zu kommen! Keiner von uns hat dich angerührt, und du hast uns bestehlen wollen." Der Priester ließ vor Schrecken das Pferd los.

Drei von den Reitern wollten ihn packen. Da sprach der vierte zu ihnen: „Laßt ab von ihm und erlaubt ihm, mit mir zu sprechen . . . ." Dann sprach er zu dem Priester, dem der Schreck in allen Gliedern saß: „Bitte, hör' mich an und bestelle meiner Frau, was ich dir auftrage." Der Priester antwortete: „Ich weiß nicht, wer du bist, und deine Frau kenne ich nicht." Da sagte der Reiter: „Ich bin Guillaume von Glos-la-Ferriere, der Sohn des Barnon . . . . Am

---

[1]) „Haec sine dubio familia Herlechini est; a multis eam olim visam audivi; sed incredulus relationes derisi, quia certa indicia nunquam de talibus vidi. Nunc vero manes mortuorum veraciter video . . . ." Ord. Vit. ed. cit. p. 371/72. Vergl. Anhang No. I „De eo qui vidit familiam Herlequini".

meisten quält mich übrigens der Wucher. Denn ich habe einem Manne, der in Geldverlegenheit war, ausgeholfen und habe dafür eine Mühle als Pfand erhalten. Da der Mann die geliehene Summe nicht zurückgeben konnte, habe ich zeit meines Lebens das Pfand zurückbehalten, den gesetzlichen Erben um sein Erbe gebracht und es meinen eigenen Erben hinterlassen. Siehe diese weißglühende Eisenspitze hier! Sie stammt aus jener Mühle und scheint mir beim Tragen wirklich schwerer als die Burg von Rouen. Sage also meiner Frau Beatrice und meinem Sohn Roger, sie sollen mir helfen und sollen das Pfand, aus dem sie mehr Geld gezogen haben, als ich hergab, dem rechtmäßigen Erben zustellen." Der Priester antwortete: „Guillaume von Glos-la-Ferriere ist längst tot, und ein derartiger Auftrag ist für keinen Gläubigen annehmbar . ." . . . .

Er dachte, er dürfe es nicht wagen, wem es auch sei, Aufträge eines moralischen Selbstmörders zu bestellen, auf denen der Fluch des Himmels laste. Und er sprach: „Es gehört sich nicht, solche Dinge bekannt zu geben. Ich werde deine Aufträge, wem sie auch gelten, einfach nicht bestellen." Sofort streckte jener, außer sich vor Wut, die Hand aus, packte den Priester an der Kehle und führte und schleifte ihn mit fort. Während er dahin geschleift wurde, empfand der Priester die Hand, die ihn an der Kehle gepackt hielt, wie Feuersglut und in seiner Herzensangst schrie er auf: „Heilige Maria, erhabene Mutter Christi, steh' mir bei!"... Ein schwertbewehrter Krieger sprengte heran und mit dem Schwerte zum Schlage ausholend, rief er: „Warum tötet ihr meinen Bruder, Unglückselige? Laßt ihn los und ziehet weiter!" Da flogen jene fort und eilten der Schar der Äthiopier nach.

Während alle andern fortzogen, blieb der Krieger auf der Straße bei Gauchelin halten und fragte ihn: „Erkennst du mich?" (Auf die verneinende Antwort Gauchelins gibt sich der Reiter als des Priesters Bruder zu erkennen und offenbart ihm unter anderem): „. . . . Die Rüstung, die wir tragen, ist aus Feuer. Sie hält uns in ekelhaft riechender Luft, drückt uns durch ihre maßlose Schwere zu Boden und läßt uns in unauslöschlicher Glut brennen. Bis jetzt bin ich durch solcher-

art Strafen unsagbar gepeinigt worden. Aber als du in England zum Priester geweiht wurdest und die erste Messe für die verstorbenen Gläubigen sangst, wurde dein Vater Raoul den Qualen der Strafe entrissen, und mir fiel der Schild ab, der mich mächtig gedrückt hatte. Das Schwert hier trage ich noch, wie du siehst. Aber übers Jahr hoffe ich sicher Befreiung auch von dieser Last ....".... Sage mir jetzt nichts mehr! Über alles, was du heute Nacht unverhofft mitangesehen und gehört hast, mußt du zunächst Schweigen bewahren und darfst ja nicht wagen, es vor drei Tagen jemandem zu erzählen."

Nach diesen Worten sprengte der Krieger von dannen. Der Priester aber war die ganze Woche hindurch schwer krank .... Nach diesem Ereignis lebte der Priester noch etwa fünfzehn Jahre in voller Rüstigkeit. Aus seinem eigenen Munde habe ich das soeben Erzählte vernommen und noch manches andere, das ich inzwischen vergessen habe. Auch seine Verletzung im Gesicht, die von dem Griff des gespenstigen Kriegers herrührte, habe ich gesehen ...."

Wir werden später auf alle Einzelheiten dieses ältesten und ausführlichsten Berichtes über „die Leute des Herlekin", die „familia Herlechini" zurückgreifen. Jetzt haben wir uns zunächst über das Wesen dieser Leute des Herlekin, dieser familia Herlechini klar zu werden:

Für Ordericus Vitalis bedeuten die Herlekinleute nichts anderes als das wilde Heer.[1]) Aber das wilde Heer des Ordericus Vitalis hat den Einfluß des Christentums erfahren. Denn es wird von dem Priester Gauchelin für einen Massenzug von Seelen gehalten, die zur Strafe für ihre Sünden durch die Lüfte in der Welt herumgehetzt werden,[2]) und zwar bis

---

[1]) J. Grimm „Deutsche Mythologie", 4. Aufl. 1878, p. 765 ff. und besonders Golther „Handbuch der germanischen Mythologie", 1895, pp. 81, 86, 284, sowie H. E. Meyer „Germanische Mythologie", 1891, p. 240.

[2]) Die Vorstellung von den Herlekinleuten als irrenden Seelen ist, wie des öftern noch zu zeigen sein wird, niemals ganz aus dem Volksbewußtsein geschwunden. Hier genüge es, von Ordericus Vitalis aus, dem kirchlichen Schriftsteller des XI. Jahrhunderts, auf den Auszug der Stelle eines Mönches Helinand des XIII. Jahrhunderts zu verweisen. (Siehe die Stelle im Zusammenhang: Anhang No. III.) Unter der Kapitelüberschrift

zu einem als Strafmaß ganz genau bestimmten Zeitpunkt: Die Herlekinleute sind hier beinahe die Leute des Fegefeuers, und viele von ihnen ziehen inmitten rotglühender Flammen dahin, manche auch in flammenloser Glut, die der Kleidung — Rüstung und Kapuzenmänteln — eine individuell oft verschiedene, glänzende Färbung verleiht.

Die Herlekinleute des Ordericus Vitalis leben noch heute bei den Normannen fort. Sie heißen Hêletschieyn[1]) oder auch chasse Hennequin.

Die Normannen, die beim Übergang nach England dorthin die Vorstellung der „familia Herlechini“ verpflanzt hatten, verloren in ihrer neuen Umgebung allmählich die Form „Herlechini“.

So spricht denn Peter von Blois[2]) in seiner XIV. Epistel[3]) vom Jahre 1175 „an die Hofbeamten des englischen Königs“ nicht von Herlekinleuten, sondern von Herlewinleuten: „.... Um solch leerer Eitelkeit willen dienen heute unsere Hofbeamten, plagen und schinden sich lange Nächte hindurch, unter großen Gefahren auf Meeren, Flüssen, Brücken und Gebirgen, in der gefährlichen Gesellschaft falscher Brüder und oft inmitten der Schlacht, unter Arm- und Beinbrüchen und Lähmungen und in den schwersten, entscheidendsten Augenblicken des Lebens, wo sie den Ruhm des Martyriums erringen könnten, wenn sie sich aller der Mühen in Christi Namen unterzögen. So aber sind sie Märtyrer im Namen der Weltlichkeit, Lehrer für irdische Nichtigkeit, Schüler des Hofes,

„Ein den Herlekinleuten entnommenes Beispiel hierfür“ (Exemplum ad haec de familia Hellequini) heißt es dort über Einzelerscheinungen aus dem von den Teufeln kommandierten Seelenheer: „Die Seelen der Verstorbenen pflegen, ihrer Sünden Strafen beklagend, vielen in der Kleidung zu erscheinen, in der sie früher gelebt hatten, also die Bauern in Bauerntracht, die Krieger in Rüstung, so, wie gemeinhin das Volk von den Herlekinleuten behauptet“ („Animae defunctorum suorum peccatorum poenas lugentes multis apparere solent in eo habitu, in quo prius vixerant: id est rustici in rusticano, milites in militari, sicut vulgus asserere solet de familia Hellequini“).

[1]) Jean Fleury „Le patois normand de la Hague“, 1886, p. 241.

[2]) Migne „Patrologia latina“ 207, p. 44.

[3]) Die XIV. Epistel ist nach der 65. und vor der 5. Epistel einzureihen, d. h. sie gehört in den Beginn des Jahres 1175. (Pauli-Lappenberg „Engl. Geschichte“ III, 125 ff.)

Herlewinleute.[1]) Denn zum Lohne für die vielen Qualen dieser Welt gelangen die Gerechten ins Himmelreich, jene aber werden durch ihre vielen Qualen für die Hölle reif. . . .“

Wir finden also bei Peter von Blois dieselbe Auffassung von den Herlekinleuten wie bei Ordericus Vitalis, mit einem Unterschied allerdings. Peter von Blois nennt schon alle diejenigen „Herlekinleute“, die ihrem Charakter nach zu urteilen, früher oder später einmal zur familia Herlechini gehören werden, d. h. die zukünftigen Herlekinleute. Was also hier neu ist, das ist die Anwendung des Wortes „Herlekinleute“ in übertragenem, in bildlichem Sinne. Diese Anwendung in bildlichem Sinne beweist uns zweierlei.

Erstens, der Ausdruck „Herlekinleute“ (familia Herlechini) muß zur Zeit Peters von Blois, also im XII. Jahrhundert, schon sehr alt sein, älter als man es nach der auf das Ende des XI. Jahrhunderts bezüglichen Altersangabe des Ordericus Vitalis vermutet.[2])

Zweitens, schon seit dem XII. Jahrhundert bezeichnet man mit dem Ausdruck „Herlekinleute“ (familia oder milites Herlekini) nicht nur Gespenster, sondern schon Menschen von Fleisch und Blut. Man nennt aber Herlekinleute nicht nur die eiteln Höflinge, sondern die Gesamtheit der nach den Nichtigkeiten dieser Welt lüsternen Menschen, von denen bereits in der Vision des Priesters Gauchelin einzelne Typen, wie Räuber, Diebe, Mörder, unkeusche Frauen, sündige Priester, hohe und niedere Kriegsleute, berufsmäßige Lügner, bestechliche Beamte und alle Arten ihrer Hehler, sowie Wucherer, an uns vorübergezogen sind.[3]) Seit Peter von Blois also konstatieren wir für diese Art verächtlicher Menschen den Spitz-

---

[1]) „Nunc autem sunt martyres saeculi, mundi professores, discipuli curiae, milites Herlewini“. Was die Form Herlewini — für Herlechini — angeht, so erklärt sie sich bei einem hohen Geistlichen wie Peter von Blois durch den Einfluß des Eigennamens Herluin. Vergl. Chevalier „Répertoire des sources historiques du moyen âge“, unter Herluin und Bec-Herluin; ferner Berlière „Monasticon belge“ (1890—97), I, p. 16/17, sowie Gervas. Cantuar. anno 1177 (Ausgabe Stubbs „The historical Works of Gervase of Canterbury“ I, 265) und Pauli-Lappenberg, op. cit. III, 123.

[2]) Siehe oben p. 24, 27 und 29.

[3]) Siehe oben p. 25, 26, 28.

namen oder vielmehr den Schimpfnamen „Herlekinleute". Dies Ergebnis ist für den weiteren Verlauf unserer Arbeit von Wichtigkeit. Wir werden uns öfters daran erinnern müssen. —

Wir werden bald sehen, daß die Literatur in französischer Sprache die Bosheit der Herlekinleute nicht ganz so durchgehends festhält, wie man nach dieser Stelle des Peter von Blois anzunehmen geneigt sein könnte. — Doch greifen wir nicht vor und gehen wir zu Chrestien von Troyes über.[1]) Der sagt in seiner Bearbeitung der Geschichte von Tereus, von Prokne und Philomele,[2]) um die Kunstfertigkeit Philomeles zu rühmen:

„Außerdem war sie eine so gute Arbeiterin,
Eine rotglänzende Porpre-Pelzverbrämung zu schaffen,
Daß es in der ganzen Welt nicht ihresgleichen gab.
Die farbigen Blumen- und Arabeskenmuster der Diapreseide, die schimmernden Falten der Baudequinseide,
Ja sogar die Herlekinleute
Hätte sie auf einem Stoff abzubilden verstanden".[3])

Wenn wir die Absicht des Dichters erfaßt haben, so möchte er das schöne Kolorit, die schöne Wirkung der schimmernden Farben in den Handarbeiten des jungen Mädchens hervortreten lassen. Denn die Porpre-Pelzverbrämung, die Diapre- und Baudequinseide machen ja gerade durch ihre schönen Farbenreflexe Effekt. Es ist demnach anzunehmen, daß man sich zur Zeit Chrestiens in der Champagne die Herlekinleute als Geister vorstellt, die, ebenso wie viele von den Herlekinleuten des Ordericus Vitalis,[4]) inmitten farbiger Lichterscheinungen durch die Lüfte ziehen; oder vielmehr, daß man sich diese oder jene Lichterscheinung — in den Wolken, im

---

[1]) Die Stelle, ungefähr aus dem Jahre 1162 stammend, ist durch Chrestien Legouais erhalten. (Gaston Paris „Hist. litt. de la France" XXIX, 493.)

[2]) Ovid. Metam. l. VI. v. 421 ff.

[3]) „Avec ce iert si bone ovriere
D'ovrer une porpre vermeille
Qu'en tot le mont n'ot sa pareille.
Un diapre ou un baudequin:
Neïs la maisnie Hellequin
Seüst ele en un drap portraire"

(nach Gaston Paris, loc. cit.)

[4]) Siehe oben p. 25—28.

Nebel, oder in der klaren Luft — durch das Vorüberziehen eines Geisterheeres erklärt.[1]) Durch diese Auffassung von den Herlekinleuten in der Champagne findet sich formell und inhaltlich jene merkwürdige Tatsache erklärt, daß man noch heute in der Champagne die Irrlichter, die durch die Erdausdünstung während des zur Neige gehenden Herbstes entstehen, als „arlequins“ bezeichnet.[2]) Wir nennen diese Tatsache merkwürdig, weil sie das in diesem Zusammenhang unerwartete Ergebnis hat: die Herlekinleute (= Irrlichter) werden heute „arlequins“ genannt.

Seitdem wir oben[3]) die äußere Geschichte des Wortes harlequin skizziert und gefunden haben: „harlequin ist genau dasselbe wie herlequin“, kann es allerdings nicht mehr zweifelhaft sein, daß jede heutige Pluralform „(h)arlequins“ aus einer früheren Pluralform „herlequins“[4]) entstanden ist. Neu ist jedoch für uns, die wir bis jetzt bei der Form „arlequins“ nur an den Theater-Arlequin dachten, daß die arlequins auch bedeuten können: die Herlekinleute. Von jetzt ab also bedeuten die arlequins für uns zweierlei: 1. die Theater-Harlekine, 2. die Herlekinleute (arlequins = harlequins = herlequins). Das ist aber ein wichtiges Resultat: denn wenn ein und dasselbe Wort (les arlequins, les harlequins, les herlequins) zwei verschiedene Bedeutungen hat, müssen dann diese beiden Bedeutungen nicht in einem innern Zusammenhang stehen? Müssen

[1]) Vergl. Golther „Handbuch der Germanischen Mythologie“, 1895, p. 81.

[2]) Paulin Paris „Les manuscrits français de la bibliothèque du roi“ I, 1836, p. 324. Inhaltlich ist zu vergleichen Golther, loc. cit. Es ist auch zu beachten, daß die bei Ordericus Vitalis (siehe oben p. 24—29) wiedergegebene Vision des Priesters Gauchelin zu unserer Zeit in der Erinnerung der Bevölkerung von Bonneval (Normandie) fortlebt als die Erscheinung von „etwa dreißig rotgekleideten, teils gehenden, teils reitenden Menschen“ (Ord. Vit. ed. cit. p. 367). — In der germanischen Mythologie gehören diese „roten“ Wesen, die Irrlichter, Wichte usw. zum wilden Heer (Golther, loc. cit.). Sehr anschaulich und charakteristisch ist ein solcher „Wicht“ gemalt von Arpad Schmidhammer in der Münchener illustr. Zeitschrift „Jugend“, 1901, No. 51, p. 849.

[3]) pp. 17—22, besonders p. 21/22.

[4]) Siehe oben p. 21 die entsprechende weibliche Pluralform „herlequines“ und vergl. Godefroy Dict. unter „Hellequin“.

die Herlekinleute im Laufe der Jahrhunderte nicht zu Theater-Harlekinen, zu komischen Figuren geworden sein? Wir dürfen diese Frage von jetzt ab nicht mehr aus dem Auge verlieren, selbst wenn die Interpretation derjenigen Herlekintexte, die nach der von uns eingehaltenen chronologischen Reihenfolge zunächst zu betrachten sind, erst mittelbar eine befriedigende Antwort geben sollte.

In der Champagne — hatten wir zuletzt gesehen — sind die Herlekinleute Irrlichter, aber wir sind hier nicht in der Lage zu sagen, ob für die Bewohner der Champagne die Herlekinleute immer etwas gar so Schreckliches bedeuteten, oder nicht. Für die Isle de France aber ist wenigstens sicher, daß sich dort mit dem Begriff „Herlekinleute" (maisnée Hellequin) nicht immer der Nebenbegriff des Grausigen verband. Hören wir nur Huon de Méry im „Turnier des Antichrist"[1] (1235 verfaßt) an der Stelle, wo er die einzelnen allegorischen Personengruppen auf dem Turnierfelde ankommen läßt:

Vers:

646. Es darf ohne großes Gefolge nicht kommen Der Stolz, der Herr aller Laster ist: Koketterie, die wohlduftend, Mit den Schultern und mit der Brust sich bewegend, einherzieht,

650. Anmaßung, und Verachtung und Hohn, Und eitler Ruhm und Prahlerei, Eine Dame aus normannischem Adel, Waren von des Stolzes Leuten. Von diesen Leuten will ich euch sagen:

655. Die den Schild ganz voll Von Prahlerei und Mißachtung trugen, Wohl kenntlich an allen Plätzen An einem liegenden Kreuz voller Drohungen Und voller Willkür, wie sie in Anjou zu Hause ist.

660. Aber unter ihnen sah ich daherreiten Koketterie gar zu niedlich; Koketterie kam so kokett daher, Daß sie von allen die schmuckste war. Koketterie die zum Stolz sich gesellt,

665. Der all seine Bekannten zu Fall bringt, Trug ein wunderbar hübsches Wappen: Gold'ne Tänze, auf grünem Grund getanzt, Vier Querstreifen aus Metall, Von Rauten eitlen Ruhms und Dünkels buntfarbig durchzogen,

670. Einen Unwissenheitsspiegel, der das ganze Volk gaffen macht, Vier silberne Papageien, die vor Lustigkeit singen, ... von Dummheit, ...

675. Auf törichter Haltung sitzend... Ein Panier hatte sie an ihrer Lanze, Mit ihrem Wappen, — ein Panier, zu schön, So daß es mit Schnüren von Seide und andern Bändern Koketterie am Schaft befestigt hatte.

---

[1]) „Tournoiement Antecrist". Ausgabe Wimmer in Stengels „Ausgaben und Abhandlungen" 76, Vers 646—695.

680. Und damit sie geputzter wäre,[1]
Hatte sie Glöckchen und Schellchen
An dem frischen und neuen Wappen,
— Das nicht häßlich und trübe war —,
Sowie an den Sattelzeugriemen und Decken,
685. Die aus Baudequinseide waren.
An die Herlekinleute
Dachte ich, als ich sie kommen hörte;[2])
Man hätte ihr Roß wiehern hören
Von jedem einzelnen Punkt des Turnierplatzes aus.
690. Und um sich schön zum Kampf zu bereiten,
Geht eitle Ruhmsucht, die ihre Bekannte ist,
Vor Koketterie zu putzig einher,
Mit der Trommel, mit der Flöte,
Auf der sie so schön flötet,
695. Daß das ganze Tal davon ertönte ..." —

Der Dichter erinnert sich also der Herlekinleute infolge der seltsamen Musik, die ertönt bei der Ankunft der Dame Koketterie. Die reitet einher unter dem Gefolge des Herrn Stolz und ist ausstaffiert mit einem prunkvollen, vielfarbigen, tönenden und auffallenden Aufputz. Dieses etwas komische Auftreten der Dame Koketterie also, die unter dem Gebimmel vieler Glöckchen,[3]) inmitten des Geplappers von vier Papa-

---

[1]) „Et pour ce que plus cointe fust
Ot sonnestes et campenelles
Es armes fresches et novelles,
Qui n'erent pas laides n'oscures,
Qui estoient d'un baudequin.
De la mesniée Hellequin
Me membra, quant l'oï venir;
L'en oïst son destrier henir
De partout le tornoiement.

[2]) In der oben zitierten Ausgabe steht hier ein Doppelpunkt statt des Strichpunkts.

[3]) Auch der Verfasser des „Renard le Novel", Jacquemar Gelée, charakterisiert (im Jahre 1288) die Herlekinleute als unter Glöckchengebimmel daherziehend (ed. Méon 1826, IV, v. 531 ff.):
„An seinem Sattel und seinen Sattelzeugriemen
Hatte er wenigstens fünfhundert Glöckchen,
Die ließen lärmend erschallen solch ein „Tin-Tin" (Lautmalerei!)
Wie die Leute des Herlekin."
„A sa siele et a ses lorains
Ot cinc cent cloketes au mains
Qui demenoient tel tintin
Con li maisnie Hierlekin."

geien und des Wieherns eines Pferdes, unter Trommelschlag und Flötenklang einherreitet, ruft in dem Dichter die Vorstellung von den Herlekinleuten wach.[1])

Warum aber läßt Huon von Mery gerade das Auftreten der komischen Koketterie genau von demselben Tongewirr begleitet sein, das, wie der Dichter selbst andeutet, für die Herlekinleute charakteristisch ist?[2]) Hatte die Personifikation der weiblichen Eitelkeit, hatte die Dame Koketterie für Huon von Mery Ähnlichkeit mit dem Wesen der Herlekinleute?

Wir brauchen nur daran zu denken, daß schon zur Zeit Peters von Blois „nicht nur die eiteln Höflinge, sondern die Gesamtheit der nach den Nichtigkeiten dieser Welt lüsternen Menschen", zu denen auch die koketten Frauen gehören,[3]) Herlekinleute heißen, um in bejahendem Sinne zu antworten. Kurz, wir haben den vorliegenden Text dahin zu verstehen, daß der Moralist Huon von Mery die spezifisch weibliche Eitelkeit in der Person der Dame Koketterie mit der allgemein menschlichen Eitelkeit in der Person der Herlekinleute absichtlich in Zusammenhang bringt. Und zwar sind wir um so mehr berechtigt, Huon von Mery diese Absicht unterzuschieben, als bei ihm in allen Schilderungen das Moralische, das Abstrakte sich derartig vordrängt, daß das Konkrete, das Plastische dahinter fast verschwindet.

---

[1]) Man wird nicht behaupten wollen, das Auftreten der Herlekinleute sei hier nur durch das Wiehern eines Pferdes charakterisiert, wie der Herausgeber des Huon von Mery irrtümlich annimmt (vergl. oben S. 35, Anm. 2). Der Herausgeber hat diesen Irrtum begangen, weil er von der Idee ausging: „Herlekinleute" = „Wilde Jagd" (siehe sein Glossar unter Hellequin). Nun hätte aber gerade diese Stelle ihn veranlassen müssen, den Begriff „wilde Jagd" cum grano salis zu nehmen. Denn wären die Herlekinleute für Huon von Mery mit der „wilden Jagd" identisch, so hätte es sich dieser Moralist sicher nicht entgehen lassen, seinen Vergleich in einiger Nähe von der Erwähnung des Teufels anzubringen (also etwa bei den Versen 533—612, oder 2904—2917, oder 3514—3529), wie es vor ihm Peter von Blois getan.

[2]) Man beachte das Geklingel und Geläute bei Huon (oben S. 35) und das im „Renart" (oben S. 35, Anm. 3), ferner das Geplapper der Papageien (S. 35) und das Erscheinen der Vögel bei Walter Map (Anhang No. II), sowie das Pferdewiehern (S. 35) und das Auftauchen gespenstischer Pferde (oben S. 25—28 und Anhang No. II).

[3]) Oben S. 31.

Und unser abschließendes Urteil über die Auffassung des Huon von Mery?

Aus der ganzen zitierten Schilderung, besonders aus den Versen 648—650 und 660—695 spricht eine gewisse Gutmütigkeit, eine naive Freude an der reizenden, komischen, harmlosen und unwissenden Koketterie, der der Dichter nichts übel zu nehmen scheint. Der Zusammenhang der komischen Koketterie mit den Herlekinleuten ist vorhanden — wir können nicht umhin, daraus zu schließen: so tragisch wie Peter von Blois nimmt Huon von Mery die Herlekinleute nicht. Und im Vergleich zu den früheren Ergebnissen unserer Untersuchung ist festzustellen:

Die Herlekinleute bedeuten durchaus nicht immer „Wilde Jagd" in des Wortes wörtlichem Sinne. Die Herlekinleute können, ähnlich wie das germanische Seelenheer, hie und da eine Schar von Geistern sein, „die in ruhigem Windzug wie Nebelstreifen mit . . . Musik vorübergleiten."[1]) Die Laute, die beim Herannahen der Herlekinleute ertönen, brauchen durchaus keine erschreckende Wirkung hervorzurufen, sie können, trotz aller Dissonanz, ganz friedlich und lustig klingen. Was die Situation angeht, in der die Herlekinleute zu erscheinen pflegen, so braucht sie gar nicht ernst zu sein.

So sind wir denn eigentlich nur halb verwundert, 27 Jahre nach dem Erscheinen des eben besprochenen Werkes des Huon von Mery den Herlekinleuten an einer Stelle wiederzubegegnen, wo wir sie ohne die soeben gemachte Erfahrung und ohne die bereits früher im Anschluß an Chrestien von Troyes gewonnene Einsicht[2]) kaum vermutet hätten: in dem ältesten uns überlieferten dramatischen Scherz der Franzosen, und zwar auf der Bühne, in dem „Spiel unter dem Laubdach", dem „Jeu de la Feuillée" des Adam „vom Rathaus",[3]) oder wie er im Dialekt seiner Heimatstadt Arras heißt, des Adan de le Hale.

---

[1]) Golther „Handbuch der germanischen Mythologie", 1895, p. 284 und Grimm „Germ. Mythologie", 4. Aufl. III, p. 281/82.

[2]) Vergl. oben S. 34.

[3]) Berger in Försters „Romanische Bibliothek" XVIII, Einleitung.

Kapitel II.

Die Herlekinleute (Herlequins) als komische Dämonen und als Gegenstand mimischer Darstellung.

Wir hätten im ersten Kapitel anstatt des zusammengesetzten Namens „Herlekin-Leute" auch mit vollem Recht das einfache Wort „die Herlekins" anwenden können. Denn die einschlägigen Texte wenden für den Kollektivbegriff „wildes Heer"[1]) bald die zusammengesetzte Form, bald das einfache Wort Herlethingi[2]) oder Hellequin[3]) oder herlequins, herlequines[4]) an. Wenn wir im ersten Kapitel die Form „Herlekinleute" bevorzugten, so wollten wir durch diese Form auf den Begriff „wildes Heer" hinweisen, mit dem wir es im ersten Kapitel meistens zu tun hatten. Im zweiten Kapitel wird es sich um Herlekinleute handeln, die nicht nur durch kirchlichen Einfluß, sondern ganz besonders durch den Genius des französischen Volkes umgewandelt sind. Schon die Tatsache, daß die Herlekinleute bei Adan de le Hale in einem lustigen Theaterstück erscheinen, beweist — wovon wir im ersten Kapitel schon Spuren fanden — daß die Herlekinleute nicht mehr ganz so ernst genommen werden wie früher. Und um diese Entwicklung der Herlekinleute auch formell anzudeuten, werden wir vom zweiten Kapitel an die andere französische Namensform, die einfachere, bevorzugen und werden von den „Herlekins" (les herlequins) sprechen.

Doch nun zu Adan de le Hale!

Im Gegensatz zu den Herlekinleuten aller bisher von uns interpretierten Autoren werden wir die Herlekinleute des Adan de le Hale nicht einfach durch eine Erzählung oder Schil-

---

[1]) Es muß hier nochmals (vergl. oben S. 29, Anm. 2) gesagt werden, daß die Herlekinleute bis in unsere Tage als Gespensterheer im Bewußtsein des französischen Bauern fortleben. Überhaupt ist keine der verschiedenen Entwicklungsformen der Herlekinleute ganz verschwunden, sondern jede einzelne hat sich durchgesetzt und behauptet sich heute noch, teils ausschließlich, teils neben älteren oder jüngeren Formen. Daran hat man sich im folgenden bei der Feststellung jeder neuen Art von Herlekinleuten stets zu erinnern.

[2]) Siehe Anhang No. IIa.

[3]) Siehe Anhang No. IIb und vergl. oben S. 30 Hêletschieyn.

[4]) Oben S. 21.

derung des Dichters kennen lernen. Wir werden sie vielmehr, wie bereits angedeutet, auf der Bühne hören und sehen: erstens wird sie der Regisseur als Gesamtheit vorüberführen, und zweitens wird der Dichter einen einzelnen Herlekinmann sprechend und in die Handlung eingreifend auftreten lassen. Wir werden also jetzt Theaterpublikum, und die Herlekinleute Schauspieler?

Mit dieser Frage erwacht unser Interesse für die Handlung, durch die das Erscheinen der Herlekinleute vorbereitet wird, für das ganze lustige Theaterstück „Das Spiel unter dem Laubdach", in dessen Geist wir uns gern vertiefen, um die für uns neue Betätigung der Herlekinleute als Bühnenfiguren nicht falsch zu verstehen.

Und so begeben wir uns denn in das Milieu, in dem die Herlekinleute sich mimisch betätigen sollen:[1]) wir leben in der Stadt Arras und schreiben das Jahr 1262. Ende April erhalten wir eine Einladung der „Literarischen Gesellschaft" („Puy"), die neben den vielen dichterischen Talenten der Stadt auch manchen reichen Kaufherrn zu ihren Mitgliedern zählt. Der „Fürst" (Prince) — so lautet der Titel des Vorsitzenden — bittet uns, der Jahresfeier des Vereins für das Jahr 1262 beizuwohnen, die, wie alljährlich, am 1. Mai stattfinden wird, am Tage des Jahrmarktes und des Volksfestes.

Uns interessiert in dem Festprogramm besonders das neue Theaterstück „Das Spiel unter dem Laubdach". Das Stück spielt in der Gartenwirtschaft des Wirtes Raoulet draußen auf der Maiwiese, mitten im Trubel der Kirmes. Die ganze Maifeier soll auf die Bühne kommen, genau so, wie sie sich bis zum Morgen des 2. Mai abspielt. Sogar der übliche Abschluß der Kirmes, der ausgelassene Morgendämmerschoppen, soll nicht fehlen. Mit Spannung erwartet daher das Publikum nach dem Festmahl den Beginn der Vorstellung. Da wird Ruhe geboten. Feierlichst wird der neue „Fürst" der Gesellschaft proklamiert: 's ist der vornehme, reiche Robert Sou-

[1]) Die folgende Skizze nach A. Rambeau „Die dem Trouvere Adam de la Hale zugeschriebenen Dramen" in „Ausgaben und Abhandlungen" LVIII (1886), ferner nach Bahlsen „Adam de la Hales Dramen" und das „Jus du Pèlerin" in „Ausgaben und Abhandlungen" XXVII (1885) und nach Guy „Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale", 1898, Introduction und pp. 336—375 und 412—459.

meillon. Und nun wenden sich alle Blicke nach der Bühne: richtig, da sind Raoulets Gartenlauben, und auf der Wiese ist der Kaufherr Rikece Aurri, den man vorher noch an der Festtafel bemerkte und der vornehme Guillot und andere Bürger, lauter Bekannte, als Darsteller ihrer eigenen Person! Da geht auch ein Arzt, und dort kommt Meister Heinrich, der Vater des Festspieldichters.

Sieh, da steht er ja selbst, unser gefeierter fünfundzwanzigjähriger Adan de le Hale, heute Dichter, Komponist, Regisseur und Schauspieler in einer Person, schön, kräftig, elastisch wie immer und zwar im Pariser Studentenkostüm, im Mantel....

Bald ist die Heiterkeit im Gang, auf der Bühne wird's immer voller und lustiger: der rechte Trubel der nächtlichen Kirmes. — Ein Mönch? „Ihr Herren, mein Patron, der heilige Acarius ...." Der kommt sicher vom Kloster Aspre und heilt die Verrücktheit. Richtig, er ruft die Narren auf, seinen Reliquienschrein zu küssen, eine fromme Gabe zu opfern und geheilt zu werden. „Sie kommen scharenweise", ruft der Mönch — ein Hieb Adams auf seine Mitbürger. In der Tat, sie kommen. Siehe, da erscheint auch ein schwer Verrückter, von seinem Vater geführt. Er imitiert die Frösche, schüttelt und dreht sich, singt, hebt den Kopf, brüllt, hält irre Reden, darunter jedoch manch wahres, satirisches Wort, fährt bald auf den Vater los, bald auf einen Bürger, bald auf den Mönch, der sich vergebens um ihn bemüht. Durcheinander herrscht auf der Bühne und tolle Lustigkeit im Saal.

Rikece Aurri

(indem er gemeinsam mit Adan de le Hale eine Laube erleuchtet und ausschmückt, den Tisch in der Laube deckt, Speisen und Getränke anrichtet):[1])

Vers 557. Oho! Wozu der ewige Lärm?
Gibt's Närrinnen heut' nur und Narren?
Herr Mönch, Ihr tut uns den Gefallen

---

[1]) Die Bühnenanweisungen sind vom Übersetzer. Wir haben der Übersetzung Rambeaus Textausgabe (siehe oben S. 39) zugrunde gelegt und bitten den Leser, die Verse 557—874 in der Rambeauschen Ausgabe nachlesen zu wollen.

560. Den heiligen Schrein da fortzuschaffen.
Ich weiß, wärt Ihr, Herr Mönch, nicht hier,
Wir hätten längst in dieser Laube
Ein großes Feenwunderspiel:
Fee Morgue mit ihrem Frau'ngeleit
565. Die säße jetzt schon hier zu Tische.
S' ist ja guter, alter Brauch,
Daß sie heute Nacht erscheinen.

Der Mönch:

Mein lieber Herr, nur keinen Ärger!
Wenn dem so ist, geh' ich sofort.
(geht nach dem Hintergrund.)
570. An Gaben geht heut nichts mehr ein — —
(Er tritt im Hintergrund in eine Laube, stellt den Schrein ab und setzt sich daneben.)
Doch von hier drinnen, darf ich, Alter,
Das große Wunder mir wohl anseh'n.
Ich werd's nicht zu ergründen suchen.
(Während des Folgenden schläft der Mönch allmählich ein.)

Rikece (Aurri) (zum Publikum):

So, mäuschenstill jetzt, allesamt.
575. Ich denke, sie kann nicht mehr säumen.
Denn sicher ist's, daß sie zur Stund'
Zu uns her unterwegs schon sind.

Guillos:

Ich[1]) höre schon — irr' ich mich nicht,
Die Hellekinleut', die vorwärts kommen,
580. Und viele Glöcklein hör' ich klingen.
Ich glaube gar, sie sind schon da.
(Man hört oder sieht die Herlekinleute hinten vorüberziehen.)

---

[1]) 578. J'oi le maisnie Hielekin
Mien ensiant, qui vient devant
Et mainte clokete sonnant
Si crois bien qu'ils sont chi pres.

Diese Schilderung der Herlekinleute entspricht genau der, die Adans Landsmann und Zeitgenosse Jacquemar Gielée von den Herlekinleuten entwirft, und die wir oben (S. 35, Anm. 3) bereits in der Übersetzung gelesen haben:

A sa siele et a ses lorains
ot cinc cent cloketes au mains
qui demenoient tel tintin
Con li maisnie hierlekin.

(Roman du Renart ed. Méon 1826, IV, v. 531).

Die süße Dame (Dame douce).[1])
Die Feen kommen also nach?

Guillos:
So Gott mir helf', ich glaube, ja.

Fröschlein (Rainelet) (zu Adan):
O weh! Hier wird's gefährlich, Herr!
585. Ich wollt', ich wäre jetzt zu Haus.

Adan:
Schweig still, zur Angst ist gar kein Grund:
Es sind geschmückte, schöne Damen.

Fröschlein:
Bei Gott, es sind doch eben Feen!
Ich geh .... (ab).

Adan:
So bleib doch sitzen, Kerlchen.

Narrenbeißer (Croquesots) (zum Publikum):
590. Steht sie mir gut, die Struwelfratze? —
Halt! Ist niemand anders hier?
Ich glaube gar, ich bin betrogen,
Daß ich zu langsam hergeflogen —
Ob sie denn gar nicht hier gewesen? —
(Zur „süßen Dame“:)
595. Sagt mir, alte Aufgeschminkte,
Ist die Fee Morgue nicht hier gewesen,
Noch ihr Geleite hier erschienen?

Die süße Dame:
In Wahrheit: nein, ich sah sie nicht.
Sollen sie denn hierher kommen?

Narrenbeißer:
600. Ja, und in aller Ruhe essen.
Man hat mir zu versteh'n gegeben,
Daß ich sie hier erwarten sollte.

Rikece (zu Narrenbeißer):
Bartmännlein, sag mir, wem gehörst du?

Narrenbeißer:
Wer? Ich?

Rikece:
Jawohl.

---

[1]) Eine Prostituierte.

Narrenbeißer:

Dem König Hellekin,

605. Der mich als Boten hierher sandte
An Morgue, die hohe, kluge Frau,
Die Herzgeliebte meines Herrn.
Ich will sie hier herum erwarten;
Die Feen wiesen mich hierher.

Rikece (auf eine Gartenbank zeigend):
610. So setzt Euch doch, Herr „Lauf die Lande".

Narrenbeißer (setzt sich):
Sehr gern, bis sie erscheinen werden.
(Es erscheinen 3 Feen: Morgue, Arsile Maglore.)

Narrenbeißer (auffahrend und auf die Feen weisend):
Da sind sie ja!

Rikiers (Rikece):
Wahrhaftig, ja!
Bei Gott, jetzt heißt es Mund gehalten!
(Rikece, Adan und die übrigen Bürger ziehen sich still zurück.)

Morgue
(auf Narrenbeißer zugehend, der sich wiederholt verneigt):
Sei mir willkommen, Narrenbeißer.
615. Was macht denn dein Herr Hellekin?

Narrenbeißer (sich verneigend):
Ist Euer feiner Freund, o Frau,
Und grüßt! Verließ ihn gestern erst.

Morgue:
Gott segne Euch und ihn!

Narrenbeißer:
Beauftragt bin ich, hohe Frau,
620. Von ihm Euch Botschaft zu vermelden.
Ihr könnt sie hören, wann Ihr wollt.

Morgue (auf die Gartenbänke zeigend):
Setz' dich ein wenig, Narrenbeißer,
Nachher werd' ich dich wieder rufen.
(Narrenbeißer setzt sich auf eine Bank in der Nähe der Laube und lauscht der Unterhaltung der Feen.)

Morgue

(zu ihren beiden Begleiterinnen, indem sie langsam alle drei an den gedeckten Tisch in der erleuchteten und geschmückten Laube herantreten):

So geht, Maglore, denn voran,
625. Und Ihr, Arsile, tretet hinter sie,
Und neben Euch, an dieser Ecke,
Werd' ich selbst sitzen.

(Die Feen nehmen am Tische Platz — Morgue und Maglore sitzen an je einer Ecke — und beginnen zu speisen.)

Maglore:

Sieh' mal, gerade an der Ecke,
Wo ich sitze, fehlt ein Messer.

Morgue:

630. Ich weiß, daß ich ein schönes habe.

Arsile:

Ich ebenso.

Maglore:

Was soll das heißen?
Daß hier eins fehlt? Verdien' ich's nicht?
Bei Gott, mich wertete gering,
Der hier gedeckt und überseh'n hat,
635. Daß mir allein das Messer fehlt.

Morgue:

Frau Maglore, laßt's Euch nicht verdrießen,
Denn wir hier drüben haben zwei.

Maglore:

Mein Ärger ist nur um so größer:
Für Euch gibt's zwei, für mich gibt's keines.

Arsile:

640. Beruhigt Euch, Freundin, man vergaß es;
Vergeßlichkeit kommt öfter vor. —

Morgue (zu Arsile):

Feine, süße Freundin, sieh' mal,
Wie's hier rein und schön und hell ist!

Arsile:

Wir müßten den, der sich bemüht,
645. Uns solchen Aufenthalt zu schaffen,
Schön belohnen.

Morgue:

Ja, bei Gott!
Doch wir wissen nicht, wer's ist.

Narrenbeißer

(der aufmerksam zugehört, springt auf und eilt vor die Laube. — Sich verneigend):

Hohe Frau, noch eh's so weit war,
Kam ich, grade als gedeckt
650. Und als hergerichtet wurde.
Und es machten sich verdient d'rum
Ein paar Kleriker. Die Leute
Nannten einen Rikece Aurri;
Adam, Sohn des Meisters Heinrich,
655. Hieß der andre, mit dem Mantel.

(Er eilt an seine Bank zurück und setzt sich.)

Arsile:

Das muß ihnen Segen bringen.
Gebe jede ihr Geschenk.

(Zu Morgue):

Hohe Frau, was gebt Ihr Rikece?
Beginnt!

Morgue:

Ich geb' ihm feine Gabe:
660. Ich will, sein Geldschatz soll sich füllen.
Für den andern will ich, daß er
So verliebt sei, wie in keinem
Lande je sich einer findet.

Arsile:

Ferner will ich, er soll schön sein
665. Und soll gute Lieder dichten.

Morgue:

Dem andern fehlt noch eine Gabe,
Beginnt!

Arsile:

Ich künde, hohe Frau,
Daß sein ganzes Warenlager
Blühe, wachse und gedeihe. —

Morgue (zu Maglore, die in zornigem Schweigen verharrt):

670. Dame, wehrt Euch doch des Zornes!
Bringt sie nicht um ihren Lohn!

Maglore:

Ich beschere ihnen nichts.
Gab's für mich bei Tisch kein Messer,
Gibt's für sie jetzt kein Geschenk!
675. Elend sei, wer sie belohnt.

Morgue:

Nie und nimmer dürft Ihr
Ihnen etwas vorenthalten.

Maglore:

Schöne Dame, darf ich bitten,
Mir die Spende zu erlassen?

Morgue:

680. Dame, wenn Ihr je uns liebtet,
Müßt ein Angebind' Ihr geben.

Maglore:

So sag' ich: Riquiers sei ein Kahlkopf,
Mit einer Riesenglatze vorn.
Der andre, der sich rühmen geht,
685. Er werde in Paris studieren,
Der soll in Arras so verkommen,
In dem bekannten Freundeskreis,
Und in der zärtlichen Umarmung
Der sanften Frau sich so vergessen,
690. Daß sein Wissen er verliere,
690a. Daß er alle Bildung hasse
Und den Reiseplan bereue.

Arsile:

O weh! Was habt Ihr da gesagt!
In Gottes Namen, nehmt's zurück!

Maglore:

Die Seele, die im Körper ruht,
695. Bezeugt: es bleibe, wie ich sagte.

Morgue (zu Maglore):

O Dame, jetzt bedrückt mich's schwer,
Bereu' es tief — und kann's nicht ändern —,
Das Kleinste heute je von Euch
Verlangt zu haben. Bei meinen Händen!
700. Die beiden durften eine schöne
Gabe doch von Euch erwarten!

Maglore:

Nein, sie sollen teuer zahlen
Das Messer, das sie mir vergaßen!

Morgue:

Narrenbeißer?

Narrenbeißer (aufspringend):

Hohe Frau!

Morgue:

705. Hast du Brief von deinem Herrn mir
Oder Botschaft zu bestellen,
So komm' nach vorn!

Narrenbeißer (in die Laube eilend):

Vergelt's Euch Gott!
(Übergibt eiligst ein Schreiben.)
Hier! Ich hatt's nicht wenig eilig!

Morgue (überfliegt das Schreiben):

Meiner Treu', verlorene Mühe!
Er begehrt mich da in Liebe,
710. Doch mein Herz hat sich gewendet:
Meld', sein Werben lohnt sich schlecht.

Narrenbeißer (mit einer Bewegung des Schreckens):

O weh! Ich wag's nicht, edle Frau!
Sonst stürzt er mich ins Meer hinunter. —
Indessen, hohe Frau, Ihr könnt
715. Nie einen Trefflicheren lieben.

Morgue:

Ich kann es wohl!

Narrenbeißer:

Wen denn, Madame?

Morgue:

Einen Jüngling dieser Stadt,
Trefflicher als hunderttausend —
Oder unser Zauber trügt.

Narrenbeißer (neugierig):

Wer ist's denn?

Morgue:

Robert Soumeillon,[1])
Im Fecht- und Reitspiel wohl erfahren,
Mein Ritter in der Tafelrunde,
Streitet landauf, landab für mich.
Wo ist je ein Held so mutig

---

[1]) Das ist der neue Vorsitzende (Prince) der „Literarischen Gesellschaft". Siehe oben S. 39.

725. Und so vielgewandt wie er?
Blieb er Erster oder Letzter
Beim Turnier in Montdidier?
Jeder weiß es, und er selbst fühlt's
Heut an Schultern, Brust und Arm noch.

Narrenbeißer:

730. Ist's nicht einer, der ein grünes
Gewand mit Rosa-Streifen trägt?

Morgue:

Das stimmt genau.

Narrenbeißer:

Ich wußt' es wohl.
Mein Herr ist auf ihn eifersüchtig:
Neulich bei dem Lanzenstechen
735. Unsrer Stadt, dort auf dem Markte,
Prahlte er von Euch und sich.
Doch wie er den Ersten anrennt,
Duckt mein Herr sich in den Staub:
Bringt des Junkers Roß zum Steigen
740. Und den Junker selbst zu Fall —
Eh' der auf den Gegner stieß.

Morgue:

Meiner Treu, genug des Hasses!
Er scheint mir drum nicht minder trefflich,
Ruhig und wortkarg und verschwiegen
745. Und des besten Rufes wert!
Tief berührt mich seine Art.
Ich werd' ihn lieben, wie ich es kann.

Arsile:

Ihr habt kein Herz mehr, edle Dame,
Wenn Ihr an solchen Menschen denkt.
750. Zwischen Lys und Somme gibt's
Wahrlich keinen falschern Gecken,
Steigt wie der Hahn stolz auf den Haufen,
Sobald er irgendwo verweilt.

Morgue:

Steht's so?

Arsile:

So steht's.

Morgue:

Durch Gottes Hand

755. Werde Heilung mir und Segen!
Ich scheine mir jetzt gar verächtlich:
Gemeiner Prahlhans! In Gedanken
An ihn verließ den andern ich,
Des Feenreiches größten Fürsten!

Arsile:

760. So seid Ihr endlich wohl beraten,
Wenn's jetzt Euch, holde Frau, gereut.

Morgue (zu Narrenbeißer):

Narrenbeißer!

Narrenbeißer (sich verneigend):

Hohe Frau!

Morgue:

Grüß' mir freundlichst deinen Herrn!

Narrenbeißer (sich verneigend):

Gnädige Frau, ich dank' es Euch
765. Für meinen hohen Herrn, den König!
(mit einer behenden und erstaunten Bewegung auf ein Gemälde hinzeigend, das plötzlich hinter der Laube, im Hintergrund auftaucht, und auf dem Fortuna mit dem Glücksrad dargestellt ist; laut rufend):
Edle Frau! Was seh' ich da!
Auf jenem Rade! Sind das Menschen?

Morgue:

Nein, es sind gemalte Menschen,
Und der Trägerin des Rades
770. Ist jede von uns untertan.
Seit der ersten Lebensstunde
Ist sie taub und blind und stumm.

Narrenbeißer:

Wie heißt sie denn?

Morgue:

Fortuna heißt sie.
Allen Dingen wohnt sie inne,
775. Jeden hält sie in der Hand,
Macht heut' ihn arm und morgen reich,
Und wen sie hoch bringt, weiß sie nicht.
Darum darf ihr keiner trauen,
Wie hoch er auch im Rang gestiegen.

780. Denn das Rad braucht nur zu wanken:
Und er muß hinab mit ihm.

Narrenbeißer
(zu Morgue, indem er auf das obere Ende des Gemäldes zeigt):
Hohe Frau, wer sind die Beiden
Da obenan, gewaltig stolz?

Morgue:
Man darf nicht immer alles sagen.
785. Drum spar' ich mir die Auskunft jetzt.

Maglore (zu Narrenbeißer):
Narrenbeißer, ich will sprechen!
Weil ich arg verärgert bin,
Werd' ich heute niemand schonen
Und werd' nichts als Schande reden:
790. Partei des Grafen[1]) sind die Beiden
Da obenan und Herren der Stadt.
Fortuna brachte sie zu Ehren:
Sie können jetzt wie Könige hausen.

Narrenbeißer:
Wer sind sie?

Maglore:
S' ist Herr Ermenfroi
795. Crespin[1]) und Jaquemon Louchard.[1])

Narrenbeißer:
Ich kenn' sie wohl, 's sind arge Knicker.

Morgue:
Jedenfalls sind sie die Herren jetzt. —
Ihre Kinder, wohl gedeihend,
Möchten gern die Herrschaft erben.

Narrenbeißer:
800. Die Kinder?

Morgue:
Sieh', da sind schon zwei
Dem Vater folgend Schritt um Schritt;
Doch fremd ist mir, der dort sich duckt. —

---

[1]) Des jungen, unmündigen Grafen Robert II. von Artois, der ein gefügiges Werkzeug in den Händen der beiden in Stadt und Grafschaft allmächtigen Finanziers Ermenfroi Crespin und Jaquemon Louchard ist. Vergl. Vers 794 ff.

Narrenbeißer (auf das Gemälde zeigend):
Und jener andere, der da umschlägt,
Hat der schon in den Staub gebissen?

Morgue:
805. Nein, 's ist Thomas Debouriane,
Der einst auch zum Grafen hielt.
Jetzt rollt ihn Fortuna nieder,
Dreht kopfüber ihn nach unten.
Doch man hat ihn ohne Grund
810. Angefallen und geschädigt
Und man wollt' am Ende gar
Ihn um's eigene Haus noch bringen. —
— — — — — — — — — — — —

Narrenbeißer:
825. Hohe Frau, es drängt mich doch,
Ich sehne mich nach meinem Herrn jetzt.

Morgue:
Narrenbeißer! Lustig sein,
Sag' ihm, und gut essen soll er!
Denn ich bleib' ihm Liebesfreundin
830. Alle Tage meines Lebens.

Narrenbeißer (sich schnell verneigend):
Hohe Frau, darauf hin geh' ich.
(setzt sich in Positur zum Fortfliegen.)

Morgue (auf ihn einredend):
Ja, nur frischweg dies bestellt!
(ihn zurückhaltend)
Hier! noch ein Geschenk an ihn!
Halt! erst einen Schluck noch, Alter!
(gibt ihm zu trinken)

Narrenbeißer
(trinkt; dann, indem er Flugbewegungen markiert und sich vielfach verneigt):
835. Steht sie mir gut, die Struwelfratze?
(ab)

Arsile:[1])
Schöne Damen, darf ich bitten?
Es will mir scheinen, daß es Zeit wär',
Fortzugehn, bevor es dämmert.
Säumen wir nicht länger hier:

---

[1]) Vergl. hierzu: Guy, op. cit. p. 353, Anm. 6 und p. 356, Anm. 1.

840. Der Tag darf uns nicht feiern sehen
An Stätten menschlichen Verkehrs.
Gehn wir eiligst auf die Wiese.
Ich weiß, daß man uns dort erwartet.

Maglore:

So gehen wir denn gleich dorthin!
845. Die alten Frauen dieser Stadt
Erwarten uns.
(Die „süße Dame" erscheint.)

Morgue (auf die „süße Dame" weisend):
Die hier auch?

Maglore:

Seht, die süße Dame holt uns!

Die süße Dame:

Was gibt's denn hier noch, schöne Damen?
Jammerschad' und Jammerschande,
850. Daß so lange Ihr verweilt habt!
Ich hab' ausgelugt die Nacht durch,
Und auch meine Tochter lauert
Die ganze Nacht am Wiesenkreuzweg;
Da haben wir auf Euch gewartet
855. Und Straßen auf und ab gespäht.
(Zu lang' habt Ihr uns warten lassen.)

Morgue:

Warum denn, Süße?

Die süße Dame:

Beschämt hat einer
In Wort und Tat mich vor dem Volk.
Der soll meine Liebe kennen!
860. Womöglich kommt er auf die Bahre,
Oder er wird umgedreht
An den Füßen, oder Händen.
Wird bald hergerichtet sein![1])
— — — — — — — — — — —

Maglore:

Laßt uns eilen, Euch zu helfen
Holet Agnes, Eure Tochter,
Und ein Weib, das in der Stadt wohnt,
870. Und das nichts von Mitleid weiß.

---

[1]) Die nächsten 3 Verse bleiben besser fort. Sie sind auch unwesentlich.

Morgue:

Frau Walter Mulet!

Die süße Dame:

Ja, die paßt.

So zieht voran, ich geh' sie holen.

Die Feen (singen):[1])

„Dahin geht die Lieblichkeit,

874. Dahin, wo ich hingeh'."

(ab.)

Die Feen sind verschwunden. — Der Mönch in der Laube dahinten, der während des Feenzaubers eingeschlafen ist, wird allmählich wach. Es geht gegen Morgen. Hane, der Kurzwarenhändler, der, wie viele andere, bis in den Morgen hinein feiert, erscheint und verabredet mit dem Mönch, beim Wirt Raoulet gemeinsam einen Hering zu essen. Sie gehen ins Wirtshaus. Dort haben sich auch schon viele andere Teilnehmer des Maifestes eingefunden. Und nun findet der Morgendämmerschoppen statt. Der Mönch schläft wieder ein. Als er aufwacht, reden ihm die lustigen Kumpane vor, man habe gespielt, Hane habe für den Mönch gewürfelt und verloren: der Mönch muß die Zeche bezahlen. Aber er hat kein Geld und wird gezwungen, den Reliquienschrein zu versetzen. Der Wirt nimmt den Reliquienschrein und imitiert die Tätigkeit des Mönchs vom Vorabend. Alles lacht und singt. Da stürzt der Narr herein! Er kommt direkt aus einem Daunenhaufen, man sieht's ihm an!

Bald fällt er über den Tisch her: schnell rettet jeder Bürger, was ihm zunächst steht. In all' den Wirrwarr hinein läutet es: Taggeläute der St. Nikolaskapelle. Die Bürger brechen auf, zur Kirche. Der Mönch findet schließlich noch etwas Geld und löst seinen Schrein wieder ein. Kinder kommen und stehen neugierig um den Mönch herum; aber sie geben ihm nichts. Da geht auch der Mönch seiner Wege.

Das Stück ist zu Ende. Überlassen wir die Kritik des Festspiels der literarischen Gesellschaft zu Arras und denken wir an unsere Herlekinleute.

Soviel ist sicher: im XIII. Jahrhundert kennt sie jedes Kind im Lande „zwischen Lys und Somme" (Vers 750). Man braucht nur zu sagen „die[2]) Herlekinleute" (V. 579), und jeder versteht. Wie in der Isle de France[3]) und in Flandern,[4])

[1]) Einzige Bühnenanweisung des Manuskripts.

[2]) Der bestimmte Artikel ist hier zu beachten. Vergl. Gröber „Grundriß der roman. Philologie" 1886, I, p. 216 oben.

[3]) Siehe Huon de Méry, oben S. 35.

[4]) Siehe Jacquemar Gielé oben S. 41, Anm. 1 und S. 35, Anm. 3.

ist auch im Artois das Klingen vieler Glöckchen charakteristisch für sie (V. 580). Und wie in den andern Gegenden, erscheinen sie auch in Arras bei Nacht.[1]) Welche Empfindungen aber erwecken die Herlekinleute des Adan de le Hale im Publikum?

Sie bilden die Vorhut der Feen (V. 574—583), der Herr der Herlekinleute ist „der größte Fürst des Feenreiches" (V. 759), sein Abgesandter (V. 603—605) ist fast während der ganzen Feenszene anwesend und spricht mit den Feen — kurz, man kann das Wesen dieser Herlekinleute erst feststellen, wenn man sich über das Wesen der Fee Morgue und ihres Geleites klar geworden ist. Wer beseelt die drei Feen Morgue, Arsile und Maglore im „Spiel unter dem Laubdach"? Die Volkstradition, oder die Dichterphantasie, oder beide? Der Gegenstand des Stückes — das nächtliche Maifest — gestattet der Dichterphantasie in den Rollen der Feen fast gar keinen Spielraum. Denn Erscheinen und Wirken der Feen während der ersten Maiennacht hat der Volksglaube von alters her geregelt (V. 561—568, 582, 583, 842—856).

Die große Originalität des Dichters bestand darin, als erster den alten Mythos von der Glück und Unglück vorausbestimmenden Macht der Feen dramatisch verwertet und die Feen unter strenger Wahrung aller traditionellen Züge[2]) — sogar die schönen Hände der Fee Morgue[3]) sind nicht vergessen (V. 699) — auf die Bühne gebracht zu haben.

Was ist also, kurz, das Wesen der Fee Morgue und ihrer Begleiterinnen? Morgue ist — trotz ihres traditionellen Wankelmuts in Herzenssachen (V. 708—765)[4]) — eine gute Fee (V. 642, 660—663). Sie und ihr Geleite sind gute Freunde der Bürger von Arras. Die Bewohner der Stadt erwarten sie

[1]) Vergl. jedoch Gautier Map, im Anhang No. II.

[2]) Vergl. Leroux de Lincy „Le livre des légendes", 1836, p. 257 f. Ferner: „Brun de la Montagne" (Société des anciens textes, 1875), besonders Préface p. XI ff.; Schröder „Glaube und Aberglaube in der altfranzösischen Poesie", 1886, p. 89 und namentlich Guy „Essay sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale", 1898, chap. V, pp. 376 ff., besonders pp. 381, 387, 389, 390, 393.

[3]) Paulin Paris „Les romans de la Table ronde" 1868–77, II, 269/70.

[4]) Paulin Paris, op. cit. II, 270.

alljährlich in der Nacht des ersten Mai,[1]) und zwar an zwei verschiedenen Stellen der Maiwiese: am abgelegenen Wiesenkreuzweg (V. 836—855) harren die Frauen, besonders die alten (V. 844/45), denen die Feen helfen (V. 867), und um ein Laubdach sind die Bürger bis unmittelbar vor dem Erscheinen der Feen, um Mitternacht, versammelt (V. 557—612). Dort unter dem Laubdach bereitet man den Feen ein feierliches Mahl.[2]) Man wird stets von den Feen belohnt, wenn sie mit dem Mahl zufrieden sind (V. 644—646). Allerdings finden wir hier unter den Feen, wie wir das ja aus allen Märchen kennen, eine Fee — bei Adan heißt sie Maglore —, die den Menschen weniger günstig ist als die andern (V. 670—675, 694, 702). Der eine oder andere unter den Bürgern, besonders wenn er „Fröschlein" heißt, mag wohl auch beim Herannahen der geheimnisvollen Feen etwas unruhig werden (V. 584/85, 588/89). Aber trotz alledem ist der Gesamteindruck dieser „geschmückten, schönen Damen" (V. 587), die singend verschwinden (V. 873/74), ein durchaus angenehmer.

Das also ist das Milieu der Herlekinleute bei Adan de le Hale. Es beweist uns, daß die Herlekinleute keine allzugroße Furcht einflößen, während sie im Hintergrund — sichtbar[3]) oder unsichtbar, aber jedenfalls hörbar (V. 578—581) — über die Bühne ziehen. Hervorzuheben ist noch, daß die Herlekinleute ohne ihren König Hellekin dahinfliegen — im Gegensatz zu den Herlekinleuten der früheren Autoren, insbesondere des Ordericus Vitalis.[4]) Denn der „König Hellekin" (V. 604), den wir, nebenbei bemerkt, hier, d. h. also bei Adan de le Hale, überhaupt zum erstenmal mit Namensnennung geschildert finden, der „Herr Hellekin" (V. 615), „der größte Fürst des Feenreiches" (V. 759), läßt sich durch seinen Abgesandten vertreten, während er selbst zu Hause bleibt, in einer Entfernung von Arras, die der fliegende Bote trotz aller Eile (V. 593, 707) kaum in 24 Stunden (V. 617) zurückzulegen

---

[1]) Bahlsen, op. cit. p. 39—40; Gaston Paris „Histoire de la littérature française au moyen âge", 1890, p. 190, und Guy op. cit. p. 337.

[2]) Vers 564—67, 599—600, 644—654.

[3]) Bahlsen, op. cit. p. 83.

[4]) p. 25—27.

vermag. Dieser Feenkönig Hellekin ist allerdings ein gefürchteter Herr, der im Zorn fähig ist, sogar treue Diener ins Meer zu stürzen (V. 713). Aber auch sonst scheint ihm nichts Menschliches fremd zu sein. Denn er ist verliebt, allerdings in die schöne Fee Morgue (V. 758/59),[1] schreibt Liebesbriefe (V. 705—711), spielt seinen menschlichen Rivalen schlechte Streiche, die die Welt auf deren Kosten belacht (V. 733 ff.), und scheint eine reichhaltige Tafel zu lieben (V. 827 ff.).

Diese Züge sind für das mittelalterliche Publikum komisch. Wenn Adan de le Hale, der in der Feenszene streng der Tradition folgt, diese Züge besonders hervorhebt, so müssen sie zum Wesen des Königs Hellekin gehören. Und damit treten — wir sind bereits darauf vorbereitet[2]) — zum erstenmal in unserer Untersuchung die Begriffe „komisch“ und „Herlekins“ in Verbindung. Aber um die Herlekins komisch nennen zu können, dürfen wir uns nicht an die schwachumrissene Gestalt des Königs Hellekin halten. Aus der Mitte der Herlekins müssen wir den ersten besten Herlekin herausgreifen und prüfen, ob er komisch ist. Adan de le Hale erleichtert uns diese Prüfung sehr. Denn er läßt gleich nach der Ankunft der Herlekins noch einen einzelnen Herlekin auf der Bühne erscheinen und in die Handlung eingreifen.

Das ist für uns etwas ganz Neues:

Bis jetzt haben wir die Herlekins nur als eine Masse von unzertrennlichen Geistern und nur in der Luft gesehen. Kein Herlekin erscheint außerhalb des von dem Gesamtgeisterzug eingeschlagenen Weges, kein Herlekin darf in verzögertem Fluge länger ein und denselben Punkt umschweben, als die Gesamtheit der Luftgeister noch in Sicht oder in der Nähe ist.[3]) Kein Herlekin erscheint anders als von Nebel[4]) oder Feuer[5]) umflossen.

---

[1]) Gerade diese Tatsache beweist, daß die alte Bedeutung der Herlekinleute als „wildes Heer“ bei aller Abmilderung noch fühlbar ist. Vergl. Golther „Handbuch der germanischen Mythologie“, 1895, p. 287 und H. E. Meyer „Germanische Mythologie“, 1891, p. 247 ff.

[2]) Oben S. 37.

[3]) Oben S. 25 f. und S. 28 f. und Anhang No. 1.

[4]) Oben S. 27.

[5]) Oben S. 25 ff., 32 f.

Bei Adan de le Hale erscheint zwar auch die Gesamtheit der die Lüfte durchquerenden Dämonen. Aber ein Herlekin verläßt die Masse der mit ihm ziehenden Herlekins und ihre Bahn, kommt auf die Erde — und zwar zu bestimmter Zeit und an einen bestimmten Platz —, ist keine Nebel- oder Feuergestalt, sondern steht fest auf dem Erdboden, fast wie ein Mensch, setzt sich fast wie ein Mensch,[1]) bleibt und verkehrt mit Menschen zusammen, so lange es ihnen beliebt, und tut ihnen kein Leids. Wie hätte sich der Priester Gauchelin des Ordericus Vitalis[2]) gefreut, wenn schon zu seiner Zeit die Herlekins, anstatt sich als gepeinigte Seelen Verstorbener in nächtlicher Stunde mit unheimlichen Enthüllungen und Aufträgen an die Menschen heranzudrängen[3]) oder sie anzufallen und in die Luft mitzunehmen, sich als harmlose Luftdämonen mit den Menschen unterhalten hätten! Wie ist das anders geworden!

Ein Herlekin schießt aus der Luft herab, gibt auf der Bühne eine lange Vorstellung und fliegt wieder weiter. Aber das ist noch nicht alles. Unser Herlekin, obgleich ein Dämon wie seine gespenstigen Genossen, ist nicht nur harmlos, sondern hält alle Menschen, die sich vor ihm fürchten, für Narren. Und des zum Zeichen nennt er sich Narrenbeißer. Dieser Name zeigt, wie sich der Genius der Nordfranzosen im XIII. Jahrhundert bereits die Geister des wilden Heeres assimiliert hat. Die Zeiten, da der Herlekin nur büßende Seele war, sind vorüber. Der Herlekin ist im XIII. Jahrhundert schon komischer Dämon und als solcher bereits Gegenstand mimischer Darstellung.

Aber wie sieht nun der Luftgeist, der Herlekin Narrenbeißer, aus?

Er tritt mit den Worten auf:[4]) „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?“ (Me sied-il bien, li hurepiaus?)[5])

---

[1]) S. 43 (Vers 610/11).

[2]) S. 24—29.

[3]) Vergl. Anm. 2 und Anhang No. III.

[4]) Oben S. 42, Vers 590.

[5]) Das Stammwort hure wird, wie die von Du Cange, La Curne, Littré, Godefroy, Darmesteter-Hatzfeldt und der Académie Française in den Wörter-

Mit denselben Worten verschwindet er.[1])

Beide Male antwortet ihm niemand. Narrenbeißer hat sich also nicht an einen seiner Partner auf der Bühne gewandt: die Frage gilt dem Publikum. Der Dämon hat sich grüßend vor dem Publikum zu verneigen, beim Auftreten und Verschwinden, und hat die Zuschauer zu fragen: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze (li hurepiaus)?“ Daraus und aus der Bedeutung des Wortes hurepiaus ergibt sich: Narrenbeißers Haar, das durch ganz außergewöhnliche Dichtigkeit auffällt, ist lang, borstig und struppig, und zwar nicht nur das Haupthaar, sondern auch das Barthaar. Der Bart dieses die Lüfte durchschießenden Herlekin muß einen großen Teil des Gesichts verdeckt haben, so daß der struppige Struwelkopf wie ein einziger großer Bart aussah. So erklärt es sich, daß Narrenbeißer beim ersten Anblick den Eindruck eines „Bartmännleins“ (barbustin)[2]) macht. Als schön haben die Zeitgenossen das Gesicht des Dämon Narrenbeißer ebensowenig empfunden wie das der Herlekinleute überhaupt. Die Bezeichnung hurepiaus = Struwelfratze ist deutlich: dieser Wortstamm hure wird ja im Mittelalter mit Vorliebe für Bestien- und Teufelsgesichter angewandt, und er kommt in der Form „Huré“ (der Struwelfratzige) auch als Teufelsname vor.[3]) Wir Modernen können

büchern unter hure bezw. huré und hurepé vorgenommenen Zusammenstellungen ergeben, auf die Kopfform dreier Arten von Wesen angewandt: I) von Menschen, II) von Bestien, III) von Teufeln. In allen drei Fällen versteht man unter hure ein abstoßend-häßliches, verzerrtes Gesicht (vergl. faire la hure, Grimassen schneiden), das von dichtem, aus borstigem Haupt- und Barthaar bestehendem Haargestrüpp lückenlos überwuchert ist.

[1]) Oben S. 51, Vers 835.

[2]) Oben S. 42. Es ist eine ganz geläufige Volksvorstellung des franz. Mittelalters, daß mit einer Struwelfratze (hurepel, tête hurée) ein langer Stachelbart verbunden ist. Siehe oben S. 57, Anm. 5 und vergl. a) Hurées ont les testes et barbes et grenons (Li Roum. d'Alix f°. 53b, Michelant 1846, zitiert bei La Curne (Dict.) unter huré = hérissé), b) Et fu moult hurepés et ot moult longue barbe (angeblich Du Cange III, 699b, zitiert bei La Curne unter hurepé).

[3]) Huré heißt im Misterium „Le Roi Avenir“ ein Teufel, wie aus dem Personenverzeichnis des Stückes hervorgeht: Lucifer; Sathan; Astarot; Belzebut; Noiron, Huré, diable. Siehe Bibl. Nat. fonds français 1042 „S'ensuit le mistère du roy Advenir“ etc. Vergl. Petit de Julleville „Les Mystères“ 1880, II, p. 474/75.

uns also den Kopf des Herlekin Narrenbeißer gar nicht abstoßend genug vorstellen und müssen unsere Kenntnis von den mittelalterlichen Teufelsgrimassen zu Hilfe nehmen.[1]) Jedoch ist unserer Phantasie noch ein Anhaltspunkt gegeben: unser Herlekin heißt Narrenbeißer, Croquesots. Wenn der Franzose „croquer" denkt, so hört er das Knackgeräusch der aufeinanderklappenden Zahnreihen — den kleinen Kindern macht es Spaß, dieses Knacken der eigenen jungen Zähne zu erzeugen. Und wenn die französischen Kinder von einem Kobold „croquemitaine" hören, so sehen sie einen Riesenmund sich öffnen, Riesenzähne sich bewegen, und vernehmen ein bedrohliches Knacken. Der croque-mitaine — wie der Nußknacker der deutschen Kinderwelt — ist eine Schreckgestalt für Kinder, der croque-sots ist das Schreckgespenst der Narren. Wie der croque-mitaine muß auch der croque-sots sich durch lange Zähne und einen breiten Mund ausgezeichnet haben.

Nun ist das Porträt des Herlekin Narrenbeißer (Croquesots) vollständig: das Haupt borstig-verstruwelt, die wirren Massen des Kopf- und Barthaars ineinander übergehend, Stirn, Wangen und Kinn, die mit dem riesigen Mund und den hervorstehenden Zähnen das denkbar verzerrteste Gesicht bilden, ganz von Haargestrüpp überwuchert, kurz — eine Teufelsgrimasse.

Der Kopf dieses Herlekin ist also der eines Teufels.

Der Dichter will ihn aber, wie gesagt, als lustigen Teufel aufgefaßt wissen. Daher die komische Frage:[2]) „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?" Daher der Name Narrenbeißer (croque-sots) und die Form der Zusammensetzung mit „croque-". Alle mit „croque-" zusammengesetzten Wörter sind Kinder des Humors.[3]) Nicht minder harmlos und lustig wie der Name ist das Amt Narrenbeißers: der Nachrichtendienst zwischen Hellekin

---

[1]) Ausführliches unten im III. Kapitel.

[2]) p. 57 f.

[3]) Vergl. die Bildungen a) croquepois (= fou) im Jeu de la Feuillée ed. cit. Vers 1087 und hierzu M. Sepet „Observations sur le Jeu de la Feuillée" in den Etudes romanes déd. à G. Paris, 1880, p. 80, b) croque-lardon; c) croque-mitaine, d) croque-mort, e) croque-note, f) croque-sol.

und Morgue, den beiden fürstlichen Verliebten des Feenreiches.[1])

So ist er vom ersten Augenblick seines Auftretens an, wo er den lustigen Fragegruß ins Publikum wirft, ein Gegenstand heiteren Interesses, und die Bürger, die sich nachher beim Erscheinen der drei Feen lautlos und ehrfurchtsvoll zurückziehen (Vers 613), genieren sich vor dem Herlekin Narrenbeißer im ersten Augenblick gar nicht. Sie reden ihn sofort mit „Du“ und mit „Bartmännlein“ an (V. 603). Erst als er seine Mission verrät, wird man höflich, betitelt ihn „Herr Lauf-die-Lande“ und bietet ihm einen Sitz an (V. 610). Und auch Narrenbeißer macht mit den versammelten Bürgern nicht viel Umstände. Unter dem Jubel des Publikums fährt er gleich auf die „süße Dame“ mit den Worten los: „Sag' mir, alte Aufgeschminkte, ist die Fee Morgue nicht hier gewesen?“ (V. 595.) Überhaupt befindet sich — und das ist ein weiterer Beweis seines komischen Wesens — der Herlekin Narrenbeißer von seinem Eintrittsgruß an immerfort in Bewegung.

Obgleich die Frage „Bartmännlein, sag' mir, wem gehörst du?“ (V. 603) sich nur an Narrenbeißer richten kann, dreht er sich doch noch eigens dem Fragesteller zu mit der ganz überflüssigen Frage „Wer? Ich?“ Dann, während er sich legitimiert, zeigt er auf Laube, Wiese und Platz (V. 604 ff.). Hierauf setzt er sich. Kaum hat er Platz genommen, muß er wieder auffahren, da die Feen erscheinen (V. 611). Dann muß er sich wohl vor der Fee Morgue verneigen. Denn den freundlichen Worten der Feenkönigin, der Geliebten des Königs Hellekin, „Sei mir willkommen, Narrenbeißer!“ (V. 614) muß doch eine Verbeugung Narrenbeißers vorangehen. Nach wenigen Worten hat Narrenbeißer sich in einiger Entfernung von der Feenlaube niederzusetzen (V. 622), um einige Minuten später während des Feenmahles wieder hervorzueilen und Adan de le

[1]) Oben p. 43, Vers 604—609. Die Analogie mit Oberons und Titanias Liebesboten, dem Kobold Puck in Shakespeares Sommernachtstraum (II, 1), auf die schon Magnin hinwies (Journ. des Savants 1848, p. 556), zeigt, daß die Rolle des lustigen Boten im Elfenreich keine Erfindung Adans de le Hale zu sein braucht, sondern eine Schöpfung der Volksphantasie sein kann. Vergl. oben p. 54, Anm. 2.

Hale und Rikece Auri als Veranstalter der Feenfeier dem Wohlwollen der Feen zu empfehlen (V. 648). Dann eilt er wieder nach hinten, an seinen Platz. Nach der Szene der Gaben von Morgue gerufen, fährt er empor (V. 704) und eilt dann, nach vorn gerufen (V. 706), in die Laube, wo er hastig ein Schreiben übergibt (V. 706, 707). Als daraufhin Morgue ihn mit kalter Absage entlassen will und ihm beim Gedanken an die Wut seines Herrn der Ruf entfährt „O weh, ich wag's nicht, edle Frau, sonst stürzt er mich ins Meer hinunter" (V. 712, 713), wird er wohl auch durch einige Gesten die Heiterkeit des Publikums erregen. Ebenso, als er schildert, wie Robert Soumeillon durch den eifersüchtigen Hellekin vom Pferde abgeworfen wird (V. 732—741), und gleich darauf, als er sich bei Morgue für ihre plötzliche Sinnesänderung bedankt (V. 764, 765). Dann ruft er plötzlich, indem er nach hinten zeigt: „Edle Frau! Was seh' ich da! Auf jenem Rade! Sind das Menschen?" (V. 766). Und nun bezeichnet er bald den, bald jenen unter den Leuten des Glücksrads (V. 781—824). Schon grüßt er zum Abschied (V. 831), da ruft ihm Morgue nach (V. 832). Er muß zurück in die Laube, nimmt rasch ein Geschenk an Hellekin mit (V. 833), will wieder fort (V. 834), da heißt es „Halt! erst einen Schluck noch, Alter!" (V. 834). Rasch getrunken, und dann Abschiedsgruß „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?" (V. 835). Wenn wir nun noch betont haben, daß gerade dieses Hin- und Herschießen des Luftgeistes Narrenbeißer für den lachlustigen Zuschauer die Hauptsache war, ferner, daß die teuflische Beweglichkeit Narrenbeißers durch den Gegensatz zu der vornehmen Ruhe der Feen auf das Publikum doppelt komisch wirkte, ferner, daß auch der zwischen den Feen und Narrenbeißer herrschende Ton erheiternd war, und daß Narrenbeißers kleine Bosheiten (V. 595, 732/41, 782/83, 796, 804) das Publikum ebensosehr erfreuten wie Narrenbeißers Häßlichkeit, so können wir unser Urteil über die Bedeutung des Herlekin Narrenbeißer dahin zusammenfassen:

Der erste komische Herlekin, der uns überliefert ist,[1])

[1]) Man darf nicht vergessen, wie viele Zeugnisse für komische Herlekins aus dem XII. und XIII. Jahrhundert und auch aus späterer Zeit verloren sein können.

ist der Herlekin Narrenbeißer des Adan de le Hale aus dem Jahre 1262.

Dieser Herlekin ist

1. ein Luftdämon,
2. ein komischer Teufel,
3. eine Bühnenfigur.

Charakteristisch für den auf der Bühne als lustiger Teufel verwendeten Luftdämon oder Herlekin Narrenbeißer sind:

a) ein grimassenhaft verzerrtes Gesicht und dessen stachelig-verstruwelte Umrahmung,
b) die Frage „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?"
c) Unaufhörliche, verschiedenartige, schnelle Bewegungen des an den Boden nicht gewöhnten Körpers, Bewegungen, die für das mittelalterliche Publikum die Hauptquelle der Komik dieses Luftdämons bilden.

Das „Spiel in der Laube" hat uns einen komischen Bühnen-Herlekin des XIII. Jahrhunderts überliefert, einen lustigen Teufel. Das „Spiel in der Laube" eröffnet uns jedoch noch einen tieferen Einblick in das Wesen der Herlekins des XIII. Jahrhunderts. Wir sehen nämlich, wie die Herlekins sich im Geiste des Volkes, und wie sie sich im Geiste der Kirche wiederspiegeln.

Das Volk von Arras ist kirchlich genug gesinnt, um zu glauben, der Zug der Feen mit den Herlekins, die vorausfliegen,[1]) erscheint nicht, so lange die geringsten Abzeichen der Kirche in Sicht sind.[2]) Aber die Reliquien des heiligen Acarius sind kaum verschwunden, da hebt das Glockengebimmel der vorüberziehenden Herlekins an,[3]) und Narrenbeißer erscheint.[4])

Dieser Widerspruch zwischen den alten heidnischen Überlieferungen und dem christlichen Glauben kommt zwar den guten Bürgern von Arras zum Bewußtsein, er beunruhigt sie aber gar nicht. Und warum auch? Versucht doch nicht einmal der Mönch, die Feen oder die Herlekins zu schrecken.

---

[1]) Vers 581—583.
[2]) Vers 559—565.
[3]) Vers 568—578.
[4]) Vers 590.

Nein, er zieht sich zurück und verhält sich ganz still, um selbst „das große Wunder“ [1]) zu schauen. — — —

Aber die Kirche denkt natürlich von den Herlekins anders! Wie in so manchen anderen Fällen, ist sie weit entfernt, den Herlekins gegenüber die naive Toleranz des Mönches zu zeigen. Wir sehen deshalb auch in der mit dem „Jeu de la Feuillée“ gleichzeitigen kirchlichen Literatur jene streng moralische Auffassung von den Herlekins als bösen Dämonen fortleben, der wir bei Ordericus Vitalis, Pierre de Blois, Gautier Map [2]) begegnet sind, jene strenge, pessimistische Auffassung, die sich unter der systematischen Ausbildung der Teufelstheorie entwickelt.

Die Teufelstheorie geht darauf aus, alle Übel, sogar die kleinsten physischen und psychischen Unbequemlichkeiten des alltäglichen Lebens, auf die Einwirkung des Teufels zurückzuführen. Das gelingt ihr auch vollständig, etwa um die Mitte des XIII. Jahrhunderts.[3]) Es ist also ganz natürlich, daß die Herlekins für die kirchliche Literatur des XIII. und XIV. Jahrhunderts nichts anderes sind als verkappte Teufel: „Von den Herlekinleuten sage ich dir im allgemeinen, es sind Teufel, die in der Weise trabender Reiter dahin ziehen ...“ [4]) heißt es in der „Darlegung der christlichen Lehre“ aus dem XIV. Jahrhundert. Und im XIII. Jahrhundert erzählt der Dominikaner und Inquisitor Etienne de Bourbon, ein Zeitgenosse Adans de le Hale, in seiner „Abhandlung über die verschiedenen zu Predigten verwertbaren Stoffe“ [5]) das Erlebnis eines Bauern, den die Herlekinteufel nächtlicherweile auf dem Feld an einem glänzenden Fest teilnehmen ließen, bei Lichterschein [6]) bei Mahl

[1]) Vers 571—73.

[2]) Anhang No. II.

[3]) Roskoff: Geschichte des Teufels, 1863, I, 317.

[4]) „De la mesnie Helequin je te di communelement ce sont deables qui vont en guise de gent qui vont a cheval trotant....“ Exposition de la doctrine chrétienne, zitiert bei Godefroy „Dictionnaire“ s. Hellequin.

[5]) Tractatus de diversis materiis praedicabilibus. Verfaßt zwischen 1250 und 1260. — Ausgabe von Lecoy de la Marche: Anecdotes historiques d'Etienne de Bourbon, 1877, p. 321 f.

[6]) Der Lichterschein der sich tummelnden Herlekins ist von uns wiederholt als Charakteristikum erkannt worden (oben p. 30, 32 f.) und wird uns in dem übernächsten Kapitel noch einmal eingehend beschäftigen.

und Tanz, und der am anderen Morgen in jämmerlichem Zustand auf der Erde lag. Etienne de Bourbon leitet diese Schilderung mit den Worten ein: „Ebenso treiben [die Teufel] manchmal ihr Spiel, indem sie sich verwandeln... Ebenso, indem sie sich jagenden oder spielenden Kriegern ähnlich machen, die man als zu den Leuten des Allequin oder des Artur gehörig bezeichnet.“ [1]) Wir haben bereits im „Spiel unter dem Laubdach“ die Legende der Herlekins in Beziehung zu der Fee Morgue gesehen, die sonst öfters die Cousine oder Schwester des Königs Artus ist. Hier aber, bei Etienne de Bourbon, wird Hellekin (Allequinus) von der Volkstradition mit dem König Artus selbst verwechselt.[2]) Jedoch Etienne de Bourbon enthält eine andere Stelle von ungleich größerer Bedeutung. Sie lautet: „Ebenso habe ich gehört, daß ein andrer (Bauer) in ähnlicher Weise einer derartigen umherreitenden Genossenschaft begegnete; und einer wandte sich zum andern mit den Worten „Steht sie mir gut, die Kapuze“? Und das wiederholten sie häufig.“ [3])

Obgleich also die kirchliche Literatur in den Herlekins nur böse Teufel sieht, behält sie doch die komische Herlekinfrage bei, durch die der französische Volksgeist, wie uns der Herlekin Narrenbeißer lehrt, [4]) die Herlekins schon zu

---

[1]) Item aliquando (diaboli) ludificant transmutando se .... Item aliquando in similitudinem militum venancium vel ludencium qui dicuntur de familia Allequini vel Arturi.

[2]) Ebenso wie bei Etienne de Bourbon, wird Hellekin mit Artus verwechselt in des Gervasius von Tilbury „Otia imperialia“, II, 12 (Ausgabe Liebrecht, 1857); dort heißt es: narrantibus nemorum custodibus, quos forestarios vulgus nominat, se alternis diebus circa horam meridianam et in primo noctium conticinio sub plenilunio luna lucente saepissime videre militum copiam venantium et canum et cornuum strepitum, qui sciscitantibus se „de societate et familia Arturi“ esse affirmant. Vergl. für Fälle der Identifizierung von Herlekin und Artus auf französischem Boden: Collin de Plancy „Dictionnaire infernal“, 1825, unter Arthus.

[3]) Item audivi quod quidam alius (rusticus) obviavit similitèr simili familie equitanti et unus ad alium se vertebat, dicens: „Sedet mihi bene capucium?“ Et hoc frequenter iterabant. Op. cit. p. 320.

[4]) Oben p. 57 f. Die komische Herlekinfrage lebt noch heute unter den Kobolden der Vogesen fort, in der Form: „Mé chépiron mé vé té biè?“ Vergl. Thiriat in der Zeitschrift „Mélusine“ I, 1848, p. 501.

Beginn des XIII. Jahrhunderts als komische Dämonen charakterisiert.

Und so finden wir hier den kostbarsten Kommentar zu der Frage des Herlekin Narrenbeißer bei Adan de le Hale: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?“

Wir müssen die beiden Fragen vergleichen.

Sie gehören, wie gesagt,[1]) ein und derselben Epoche an, der Zeit zwischen 1250 und 1300.

Sie sind durchaus charakteristisch für die Herlekins. Denn nicht nur der Herlekin Narrenbeißer erscheint und verschwindet mit der Frage: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?“, sondern, wie Etienne de Bourbon sagt, alle Herlekins „wiederholten häufig“ die Frage: „Steht sie mir gut, die Kapuze?“ Es besteht zwar ein kleiner Unterschied zwischen der Form der beiden Fragen. Denn in der einen ist von einem Körperteil (Vorderseite des Kopfes bis zum unteren Bartende) die Rede, während in der andern von dem ungefähr entsprechenden Kleidungsstück (Kapuze) gesprochen wird.

Aber inhaltlich bezieht sich die eine wie die andere Frage auf den Kopf des Herlekin. Der Kopf ist also charakteristisch für jeden zu dem Typus Herlekin gehörenden Dämon. Der Kopf des Herlekin Narrenbeißer wird ausdrücklich als „Struwelfratze“ bezeichnet, der Kopf derjenigen „Teufel“, die bei Etienne de Bourbon als Herlekins auftreten, kann nicht viel anders ausgesehen haben, und wir verweisen deshalb auf die oben[2]) versuchte Beschreibung des Herlekin Narrenbeißer. Es sei hier gleich vorweggenommen, daß wir Herlekinillustrationen aus dem XIV. Jahrhundert besitzen, und daß auf diesen Illustrationen die „Struwelfratzen“ der Herlekins deutlich sichtbar sind.[3])

Halten wir also für den weiteren Verlauf der Untersuchung als wichtiges Ergebnis fest:

Die Herlekins, soweit sie als Teufel erscheinen,[4]) sind

---

[1]) p. 39 und p. 63, Anm. 5.

[2]) pp. 57—62.

[3]) Siehe Anhang No. IV.

[4]) Die Herlekins erscheinen durchaus nicht immer als Teufel, sondern erhalten sich auch in den früher besprochenen Bedeutungen bis in

vom XIII. Jahrhundert an kenntlich durch verstruwelte, fratzenhaft entstellte Gesichter, denen der menschliche Ausdruck fehlt, und die nichts anderes sind als Teufels- bezw. Tiergesichter.

Kapitel III.

Die Herlekins in Beziehung zur Hölle des religiösen Theaters.

Seit dem Augenblick, da wir die Herlekins als komische Teufel und als Gegenstand mimischer Darstellung erkannten, sind wir begierig, zu ergründen, wie in der Geschichte dieser komischen Teufel die charakteristischen Herlekinbewegungen, der häßliche Herlekinkopf und die merkwürdige Frage der Herlekins, ob ihnen der Kopf gut stehe, sich weiter entwickeln.

Besonderes Interesse erweckt die stereotype Herlekinfrage, schon durch ihre bloße Existenz und wegen ihres auffallenden Inhalts. Wie kommt überhaupt die Volksphantasie dazu, allen Herlekins ein und dieselbe Frage in den Mund zu legen? Erinnern wir uns des ursprünglichen Wesens der Herlekins: sie sind zuerst personifizierte Wolken-, Nebel- oder Feuergebilde, sie sind dann nächtlich ruhelos umhergetriebene Seelen Verstorbener. Und dieser ursprüngliche Sinn erhält sich, wie gesagt,[1]) neben allen späteren Umbildungen. Nun sieht des Nachts der Beobachter der ziehenden Wolken und Nebel und Irrlichter bald hier, bald dort seltsame Luftgestalten sich zusammenziehen, sich voneinander entfernen

---

unsere Zeit. Durch die neuen Entwicklungsformen des Typus Herlekin werden die alten nicht verdrängt. [Vergl. oben p. 38, Anm. 1. Ein Herlekin erscheint als die Seele eines Verstorbenen bei Helinand (einem Mönch von Froidmont, † nach 1229), siehe die Stelle im Anhang III.] Und wie unter den Herlekins des Ordericus Vitalis, wie unter den Seelen Verstorbener sich auch schon Teufel finden (oben p. 25), so treffen wir später, zu der Zeit, da die Herlekins schon schlechtweg als „Teufel“ bezeichnet werden, noch Seelen Verstorbener, die in derselben Kleidung erscheinen, die zu Lebzeiten die Körper getragen hatten. Wir erinnern dafür auch an die oben p. 25, Anm. 1 zitierte Stelle.

[1]) Siehe oben p. 29, Anm. 2 und p. 38, besonders Anm. 1. Vergl. auch die dem XVI. Jahrhundert angehörende Stelle aus Raulin: „An in me vis antiquam illam Harlequini familiam revocare, ut videatur mortuus inter mundanae curiae nebulas et caligines equitare?“ (oben p. 18 bereits zitiert). Vergl. auch Anhang No. III (Stelle aus Helinand).

und sich wieder nähern. Bedeuten diese Gestalten für ihn Menschen oder menschenähnliche Wesen, so muß er ihren Bewegungen den Sinn des Verkehrs und der Aussprache unterschieben. Zu der Zeit, da das französische Volk in den Herlekins schon die irrenden Seelen des Fegefeuers sah, im X. und XI. Jahrhundert,[1]) hörte und sah es, daß die Herlekins „laut klagten und sich gegenseitig zur Eile ermahnten".[2]) Später, als die Franzosen sich auch lustige Herlekins geschaffen hatten, zu Beginn des XIII. Jahrhunderts, und sie sogar schon auf die Bretter führten, gaben sie den Herlekinköpfen, den Herlekinbewegungen und Herlekinfragen auch einen komischen Sinn.

Nunmehr handelt es sich für uns darum, die Frage der Herlekins, ob ihnen der Kopf gut stehe („Steht sie mir gut, die Kapuze?", „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?"), auch richtig zu verstehen.

Die Frage bezieht sich nicht auf die natürliche Häßlichkeit des Körperteils, den man Kopf nennt. Weder der Geist der deutschen noch der Geist der französischen Sprache gestattet die Frage: „Steht mir der und der Körperteil gut?" „Me sied-il bien (sedet mihi bene), steht es mir gut" kann man nur von Kleidungsstücken fragen, von Gegenständen, deren Qualitäten und deren Wirkung von unserem Willen, von unserer Absicht abhängen. Die Frage der Herlekins, ob ihnen der Kopf gut stehe, kann sich also nur auf eine von den Herlekins beabsichtigte, von ihnen selbst hergestellte Form des Kopfes, mit anderen Worten, nur auf eine komisch sein sollende Kopfform beziehen. Da aber die Herlekins, wie Etienne de Bourbon berichtet, die Frage, ob ihnen der Kopf gut stehe, fortwährend und mit entsprechenden Bewegungen einander vorlegen,[3]) so müssen sie sich selbst über diese fortwährenden Fragen und deren stets gleichbleibende Form und Bedeutung lebhaft amüsieren. Nun verstehen wir:

I. Bei der Frage „Steht sie mir gut, die K a p u z e?" bringen die Herlekins, während sie sich einander zuwenden,

---

[1]) Oben p. 24, 27; vergl. p. 31.

[2]) Oben p. 25.

[3]) „.... unus ad alium se vertebat.... et hoc frequenter iterabant" (oben p. 64, Anm. 3).

ihre Kopfbedeckung, die mit dem Kapuzenmantel ein Ganzes bildende Kapuze, ihr capucium, capuchon, ihre chape, bald in diese, bald in jene Lage.

II. Bei der Frage „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?" geben die Herlekins ihrem an sich häßlichen Teufelsgesicht (hure, hurepel) durch beliebige grimassenhafte Verzerrungen wechselnden Ausdruck (faire la hure).[1])

Denkt nun ein Franzose des Mittelalters an die zweite dieser beiden Fragen und an das Herlekingesicht, so bezeichnet er in der Volkssprache den häßlichen Herlekinkopf mit dem für Teufels- und Tierkopf allgemein üblichen Wort hure bezw. hurepel = Struwelfratze.

Denkt er an die erste Frage und an die Kopfbedeckung der Herlekins, so nennt er den teuflischen Herlekinkopf: „Herlekinkapuze" (capuchon, capucium de herlequin) oder — da Kapuze und Kapuzenmantel ein einziges Kleidungsstück bilden — „Herlekinkapuzenmantel" (chape, cappa de herlequin),[2]) „Herlekinkappe".[3])

---

[1]) Oben p. 57, Anm. 5.

[2]) Chape, cappa de herlequin, Herlekinkappe (= Herlekinkapuzenmantel) ist hier in übertragenem Sinn für „Herlekinkopf" gebraucht. Daß es auch in wörtlichem Sinn für „Herlekinkapuzenmantel" vorkommt, beweist folgende Frage, die ein Kanonikus des XIII. Jahrhunderts (Johann von Orleans) an ein vermeintliches Mitglied der Herlekinleute richtet: „Warum habt Ihr einen so schönen Kapuzenmantel . . . . ? . . . . Ich beschwöre Euch, mir zu sagen, ob Ihr zu jener Schar befohlen worden seid, die man Hellekinleute nennt." („Quomodo tam pulchram cappam habetis . . . . obsecro, ut dicatis mihi, si vos estis deputati in illa militia, quam dicunt Hellequini.") Die Stelle findet sich bei Helinand († nach 1229), einem Mönche von Froidmont, und ist überliefert durch Vincent von Beauvais in dessen Abhandlung de cognitione sui (Migne „Patrologia latina, 212, p. 731, cap. X Ende und cap. XI: Exemplum ad haec de familia Hellequini). In unserem Anhang No. III ist das Zitat im Zusammenhang zu finden. Im Anschluß daran haben wir noch zu betonen, daß auch der Teufel manchmal mit einem Kapuzenmantel bekleidet auftritt, dessen Kapuze im Innern brennt und Feuer speit, wenn sie geöffnet wird (Jubinal „Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux", 1842, I: Dit des II Chevaliers, p. 149—150). Der schwere, glänzende und brennende Kapuzenmantel als gemeinsames Kleidungsstück des Teufels und der Herlekins (vergl. auch oben p. 26, 28) ist ein weiteres, äußeres Zeichen für die allmähliche Identifizierung der Begriffe „Herlekins" und „Teufel".

[3]) In „Herlekinkappe" bedeutet der zweite Bestandteil „Kappe" dasselbe wie in „Tarnkappe", nämlich „Kapuzenmantel".

So erweitern sich denn „Struwelfratze“ und „Herlekinkappe“, zwei Worte, deren jedes ursprünglich nur je einen Teil des Herlekinkopfes bezeichnet hatte, in der Sprache des Volkes zu der umfassenderen, gemeinsamen Bedeutung „Herlekinkopf“. Wenn man uns nun sagt, dieser populäre Begriff „Herlekinkopf“ und seine beiden ebenso populären Namen „Herlekinkappe“ (= Herlekinkapuzenmantel), chape de herlequin, und „Struwelfratze“, hure, sind, wie jedem Mann aus dem Volke, so auch den Regisseuren des mittelalterlichen französischen Theaters (des Mysteriums) geläufig,[1] so wundert uns das weiter nicht mehr.

Die Struwelfratze (hure, hurepel) sahen wir übrigens

[1]) Paulin Paris: Journal de l'instruction publique 1855 (Mittwoch, 30. Mai 1855) p. 303: „Histoire de la littérature française“. De la mise en scène et la représentation des mystères. Der Artikel beginnt mit den Worten: „M. Paulin Paris, professeur au Collège de France, a bien voulu nous communiquer le résumé qu'il a fait dans la leçon du 7 mai, des études développées dans plusieurs leçons précédantes sur la mise en scène des anciens mystères et sur le mystère de la Passion. C'est la première partie de ce résumé qu'on va lire“. p. 304: „Le théâtre s'étendait dans une longueur de cent pieds environ, souvent plus et quelquefois moins. Il s'élevait en face des loges et du parterre, dont il était séparé par une barrière qu'on appelait „le creneau.“ Le premier plan de la scène touchait d'un côté au creneau, de l'autre aux mansions, ou constructions: c'était la galerie, le solier ou premier étage du théâtre. Sous elle était la caverne de l'Enfer, fermeé par un grand rideau, qui représentait une tête hideuse qu'on voit quelquefois désignée sous le nom de chape d'Hellequin. Ce rideau tantôt s'entr'ouvrait à l'aide de cordages, tantôt s'ouvrait largement, les démons en sortaient par la gueule béante ou par les yeux et de là sautaient aisément sur la galerie qui représentait la terre.“ — Es ist uns bis jetzt weder gelungen, uns die Broschüre von Paulin Paris zu verschaffen „La mise en scène des Mystères“, 1855, die vergriffen zu sein scheint und auch in der Nationalbibliothek, in der Berliner Königl. Bibliothek und in der Straßburger Bibliothek nicht existiert, noch die Texte, auf die sicher ein so gewissenhafter Gelehrter wie Paulin Paris sich gestützt hat. Der Vorsicht halber sei deshalb erwähnt, daß wir nicht wissen, ob die Formel chape de hellequin stets so überliefert ist, daß der zweite Bestandteil als Individualname gefaßt wird. Da aber oben (p. 68, Anm. 2, p. 64 und 26) gezeigt werden konnte, daß die Herlekinkappe nicht nur Charakteristikum eines ganz bestimmten Herlekin, nicht nur Charakteristikum des führenden Herlekin, sondern jedes beliebigen Herlekin ist, liegt kein Grund vor, in dem Wort „Herlekinkappe“ das „Herlekin“ nur als Individualname zu verstehen (vergl. oben p. 38).

bereits auf der Bühne des nicht-religiösen, des weltlichen Theaters, im XIII. Jahrhundert, zur Zeit des Adan de le Hale: der Herlekin Narrenbeißer trug diese Struwelfratze und führte uns durch seine Frage: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?" zu der Erkenntnis, daß gerade die „Struwelfratze" (hure) oder die „Herlekinkappe" (chape de herlequin) vom richtigen Herlekin unzertrennlich ist.[1])

Welche Bewandtnis hat es nun mit der Struwelfratze (hure) oder der Herlekinkappe (chape de herlequin) auf der Bühne des religiösen Theaters? Warum wird hervorgehoben, daß gerade den Regisseuren des religiösen Theaters (des sogenannten „Mysteriums") der Terminus „hure" oder „chape de herlequin" geläufig war?

Natürlich wird man, wenn von Struwelfratzen und Herlekinkappen auf der Bühne des religiösen Theaters die Rede ist, sofort an die Teufel denken, die in jedem Theaterstück religiösen Inhalts ihr Unwesen treiben. Und man wird — um es genau zu sagen — aus zwei Gründen gerade an die Teufel denken: Einmal, weil, wie schon festgestellt wurde,[2]) der Ausdruck „Struwelfratze" (hure) von jeher bedeutet „Teufelsgesicht". Und zweitens, weil, wie ebenfalls schon gezeigt ist,[3]) die Herlekins seit dem XIII. Jahrhundert zu Teufeln geworden sind.

Und doch träfen wir nicht die ganze Wahrheit, wenn wir annähmen, daß etwa nur die Teufelsmasken, die Teufelsgesichter, die Teufelsköpfe und deren Umrahmung von den

[1]) Zur Vermeidung jedes Mißverständnisses sei hier betont: weder an dieser Stelle noch sonstwo wollen wir durch die begriffliche Gleichsetzung von „Struwelfratze" und „Herlekinkappe" behaupten, daß es für ein und denselben Herlekin zu gleicher Zeit stets das doppelte Kennzeichen der Struwelfratze und der Herlekinkappe gegeben habe. Die Herlekins (= Teufel!) zeigen allerdings immer ein Teufelsgesicht, einen Teufelskopf („Struwelfratze"). Der Teufelskopf braucht aber nicht immer von der „Herlekinkappe" bedeckt zu sein. Die Herlekins — soweit sie Teufel sind — zeichnen sich also stets durch die „Struwelfratze" aus (siehe oben p. 65, Anm. 4). Dagegen steht es in ihrem Belieben, ob sie die „Herlekinkappe" (den Herlekinkapuzenmantel) anlegen wollen, oder nicht. Dadurch wird natürlich das Volk nicht gehindert, sowohl das Wort „Struwelfratze" wie das Wort „Herlekinkappe" für den Begriff „Herlekinkopf" anzuwenden.

[2]) Oben pp. 57 und 58, Anm. 3.

[3]) Oben pp. 59, 62 ff.

Regisseuren der religiösen Bühne, der Mysterienbühne, als „hure“ oder „chape de herlequin“ bezeichnet wurden.

Im Vordergrund jeder Mysterienbühne,[1]) und zwar je nach Bedürfnis entweder rechts[2]) oder links[3]) oder in der Mitte[4]) des Vordergrundes, befindet sich stets der Eingang zur Hölle. Die Hölle selbst liegt unter den Brettern der Bühne im Verborgenen.[5]) Jedoch darf der Zuschauer öfters einen Blick in ihr von Flammen durchzucktes Innere werfen, nämlich, so oft der Eingang zur Hölle sich öffnet, um Teufel herein- oder herauszulassen. Die Neugier des mittelalterlichen Publikums konzentriert sich also gespannt auf den Eingang der Hölle im Vordergrund der Bühne.

Wie sieht nun der Hölleneingang aus? Zunächst, wie sieht er im Geiste des Architekten, des Geometers, des Zeichners aus?

Geometrisch gesprochen, wird der Hölleneingang gebildet entweder einfach: durch eine von oben bis unten bemalte Ebene, also durch einen von oben bis unten bemalten Vorhang.[6]) Oder komplizierter: durch eine Art Halbkugel, deren aus einem

---

[1]) Parfait „Histoire du Théâtre francois“, 1736, II, p. 460, Anm.: Au reste, comme les scènes des Diables étoient tout à la fois divertissantes et propres à inspirer la terreur, on plaçoit toujours la gueulle d'Enfer vers le bord du Théâtre. Vergl. Genée „Geschichte der Bühneneinrichtungen, der Theatergebäude und Dekorationen“ in Speemanns Goldenem Buch des Theaters, 1902, No. 839: „Die Hölle und der Himmel bildeten Anfang und Ende“ des „Spielraums“.

[2]) Siehe z. B. das Bild der „Bühne des Passionsspieles zu Valenciennes vom Jahre 1547“ bei Petit de Julleville „Histoire de la langue et de la litt. fr.“, 1900, II, p. 416/17 und bei Suchier-Birch-Hirschfeld „Geschichte der franz. Literatur“, 1900, p. 286.

[3]) Da die Bühne des mittelalterlichen religiösen Theaters international ist, dürfen wir hier verweisen auf den „Spielplan eines Osterspiels auf dem Marktplatz in Luzern“ (nach einer Handzeichnung vom Jahre 1583), reproduziert bei Genée, op. cit. No. 840.

[4]) Schiött (Herrigs Archiv, 68, 1882, p. 175) gibt einen Bühnenplan, aus dem ersichtlich ist, daß sich die Hölle in der Mitte des äußersten Vordergrundes befinden kann, „da, wo heute der Souffleurkasten steht“.

[5]) Petit de Julleville „Les Mystères“, 1880, I, p. 388: „Der Vordergrund der Bühnenebene .... bedeckte und verbarg die Welt der Hölle“. Vergl. Genée, op. cit. No. 840.

[6]) Siehe oben p. 69, Anm. 1.

Stoff- oder Leinwandvorhang bestehende und von oben bis unten bemalte Wölbung dem Publikum zugewandt ist.[1]) Das Auge des Publikums jedoch sieht in dem einfachen, wie in dem komplizierteren Falle nur ein und dasselbe Bild, nämlich das durch die Bemalung des Hölleneingangs geformte Bild.

Wie zeigt sich also der Hölleneingang dem Geiste des Publikums?

Für das Publikum ist der Hölleneingang stets eine riesige Struwelfratze, ein ungeheures Teufels- oder Bestiengesicht, mit entsetzlichem Rachen, großen, funkelnden Augen und weiten Ohrenöffnungen.[2]) Beschreibungen[3]) und bildliche Darstellungen[4]) dieses stereotypen Hölleneingangs haben seine Rekonstruktion ermöglicht, und die Besucher der Theaterabteilung der Pariser Weltausstellung von 1878 konnten die „Struwelfratze" des Hölleneingangs im Zusammenhang mit der ganzen Mysterienbühne bewundern.[5])

Die Struwelfratze des Hölleneingangs, das Teufelsgesicht als Wahrzeichen der Höllenbewohner, ist nichts anderes als die vergrößerte Struwelfratze des Herlekin Narrenbeißer, des lustigen Teufels Adans de le Hale, ist nichts anderes als die vergrößerte Teufelsgrimasse der Herlekins des Etienne de Bourbon. Oder um es allgemein festzustellen:

Der Hölleneingang stellt einen riesigen Herlekinkopf dar.

Dieser Herlekinkopf führt selbstverständlich die beiden Namen, die uns für den Begriff „Herlekinkopf" vertraut sind:

---

[1]) Vergl. die oben, Anm. 2 genannte Illustration und Könneckes Bilderatlas 1895, p. 93, No. 9 und 14.

[2]) „et aussi fait l'en getter brandons de feu par les narilles de la guelle d'Enfer, et par les yeulx et aureilles: laquelle se reclost, et demeurent les Deables dedans". (Incarnation et nativité de N. S. J. C. anno 1474, Parfait, op. cit II, p. 471.)

[3]) Siehe Anm. 1. Im folgenden werden noch verschiedene Beschreibungen zitiert werden.

[4]) Siehe oben p. 71, Anm. 2 und vergl. Petit de Julleville „Les Mystères", 1880, II, p. 416.

[5]) Das Gesamtmodell der Mysterienbühne, die Passionsbühne zu Valenciennes vom Jahre 1547 darstellend (siehe oben p. 71, Anm. 2) befindet sich jetzt im Arbeitssaal (rechts vom Eintretenden) der Bibliothek der Pariser Oper.

„Struwelfratze“ (hure)[1]) und „Herlekinkappe“ (chape de herlequin.)[1])

So geht ein Teil der Entwicklungsgeschichte des populären Begriffs „Herlekinkopf“ und seiner beiden populären Namen „Struwelfratze“ (hure) und „Herlekinkappe“ (chape de herlequin) plötzlich über in die Geschichte der Bühneneinrichtungen des französischen mittelalterlichen Theaters.

Damit sind wir aber zugleich an einem Wendepunkt unserer Arbeit angelangt.

---

[1]) Siehe oben pp. 67 ff. — Daß das Wort „Struwelfratze“ „hure“ im XV. Jahrhundert eine für das Publikum selbstverständliche Bezeichnung des Hölleneingangs ist, ergibt sich aus folgendem Bericht über den Hölleneingang der Metzer Passion, die im Jahre 1437 unter dem Protektorat des Bischofs Konrad von Bayer in Metz aufgeführt wurde: „La bouche et entrée de l'enfer de icelluy jeu estoit très bien faicte; car par ung engin, elle se ouvroit et reclooit seule, quant les diables y vouilloient entrer ou issir. Et avoit celle hure deux gros yeulx d'acier qui reluisoient à merveille.“ (Chroniques de Metz, ed. Huguenin, 1838, p. 200, cf. Chroniques de Jacomin Husson, ed. Michelant, 1870, p. 66, zitiert von Petit de Julleville „Les Mystères“, 1880, II, p. 13/14 und von Parfait, op. cit II, p. 255. — Um völlige Klarheit über die bisherige Stellung der Wissenschaft zu den beiden Benennungen des den Hölleneingang bildenden Kopfes herzustellen, seien die Worte des besten Kenners des mittelalterlichen französischen Theaters, die Worte Petit de Julleviles angeführt („Les Mystères“, 1880, I, p. 388): „Der Vordergrund der Bühnenebene, den Herr Paris (gemeint ist Paulin Paris, dessen Behauptungen wir oben p. 69, Anm. 1 wiedergaben) auch „Galerie“ (galerie) oder „Boden“ (solier) nennt, der aber sehr häufig die Bezeichnung „Feld“ (champ) trägt, bedeckte und verbarg die Welt der Hölle und öffnete ihr einen Weg vermittels einer Falltür, die hinter einem Vorhang verborgen war. Dieser Vorhang stellte einen scheußlichen Kopf dar mit der Gesichtsform einer Grimasse (une tête hideuse et grimaçante), einen Kopf, der manchmal „Herlekinkappe“ (chape d'Hellequin) hieß. Häufiger bildete ein sich nach Belieben künstlich öffnender und schließender Rachen eines Drachen den Hölleneingang, der auch im Bilde, im Glasgemälde und in den Tief-Reliefs in dieser Form erschien.“ — Petit de Julleville will an dieser Stelle — er deutet es selbst an — im Zusammenhang mit Paulin Paris gelesen sein. Paulin Paris (siehe oben p. 69, Anm. 1) hatte gesagt: „Unter ihr (der Bühnenebene) war das Höllengewölbe, durch einen großen Vorhang abgeschlossen, der einen scheußlichen Kopf (tête hideuse) darstellte, einen Kopf, den man öfters unter dem Namen „Herlekinkappe“ (chape d'Hellequin) bezeichnet sieht. Bald öffnete sich dieser Vorhang mittelst Seilen nur bis zu einem kleinen Zwischenraum, bald öffnete er sich weit, die Teufel kamen durch den gähnenden Rachen oder durch die Augen hindurch aus dem Vorhang heraus und sprangen von da

Denn die bühnentechnische Bezeichnung „Herlekinkappe“ (Herlekinkapuzenmantel), chape de herlequin, hat das Mittelalter überdauert, wie ja die ganze mittelalterliche französische d. h. Pariser Bühne und Bühnentechnik bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts fortbestanden hat.[1]) Die bühnentechnische Bezeichnung chape de herlequin ist von der mittelalterlichen auf die moderne französische Bühne herübergewandert.

Für jeden, der unseren Ausführungen aufmerksam gefolgt ist, wird nun aber sofort klar:

Wenn wirklich in der Bühnensprache der Pariser Theater der mittelalterliche Terminus „Herlekinkappe“ (Herlekinkapuzenmantel), chape de herlequin, bis in die Neuzeit fortleben sollte, so dürfte, dem Entwicklungsgesetz des Pariser Dialekts entsprechend,[2]) der zweite Bestandteil der mittelalterlichen Formel chape de herlequin in Paris schon seit dem XIII. Jahrhundert[3]) nicht mehr lauten h*e*rlequin, sondern müßte lauten h*a*rlequin, und die ganze Formel müßte heute, im modernen Französisch ungefähr heißen: chape de harlequin[4]) oder chape d'arlequin.

Ein Blick in das erste beste größere Wörterbuch genügt, um sich zu überzeugen, daß tatsächlich ein stereotyper Bestandteil unserer modernen Bühne noch heute in Frankreich „manteau de Harlequin, manteau d'Arlequin“ „Harlekinmantel“ genannt

---

leicht .... auf die Erde.“ Der „scheußliche Kopf“, der nach Paulin Paris „Herlekinkappe“ heißt, hat einen gähnenden Rachen und riesige Augen. Petit de Julleville scheint einen Unterschied herstellen zu wollen zwischen dem Aussehen des „Herlekinkappe“ genannten Bestienkopfs und einem Drachenkopf. Worin der Unterschied im Aussehen bestehen soll, ist nicht gesagt. Es müßte höchstens der zu Paulin Paris' Ausdruck „une tête hideuse“ willkürlich gemachte Zusatz „et grimaçante“ auf menschliches Aussehen hindeuten sollen. Doch das ist in Anbetracht des Parisschen Textes nicht gut möglich. Jedenfalls bleibt die Frage der Benennung des Hölleneingangs von den Ausführungen Petit de Jullevilles durchaus unberührt.

[1]) Vergl. die bahnbrechenden Werke von Eugène Rigal: a) Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris de 1548 à 1635, Paris 1887. b) Alexandre Hardy, Paris 1890, livre III, chap. IV. c) Le Théâtre français avant la période classique, Paris 1901, pp. 236, 238/39.

[2]) Vergl. oben pp. 18—22.

[3]) Oben p. 18.

[4]) „Die Form harlequin ist von der Pariser Volkssprache des XVI. Jahrhunderts in die neufranzösische Schriftsprache übergegangen.“ Oben p. 20/21.

wird. Je die erste verschiebbare Seitensoffite rechts und links unmittelbar hinter dem großen Vorhang und die unbewegliche Plafonddraperie unmittelbar vor dem großen Vorhang, die die Bühne umrahmen und die alle drei in Form aufgeraffter roter Vorhänge gemalt sind, führen in der heutigen Bühnenwelt Frankreichs die technische Gesamtbezeichnung „manteau d'Arlequin".[1])

[1]) Nach der an Ort und Stelle uns gegebenen Auskunft des Obermaschinisten der „Oper" in Paris. Von ihm erfuhren wir auch, daß die gewöhnliche Bezeichnung in der alltäglichen Sprache des heutigen französischen Theaterfachmanns kurz lautet „manteau". — Es soll nicht unerwähnt bleiben — als für die Geschichte des manteau de Harlequin bedeutungsvoll —, daß der Terminus manteau d'Arlequin heute nicht nur Gesamtbezeichnung (siehe die Definition hier oben im Text) ist, sondern auch als Teilbezeichnung angewandt wird sowohl a) für den Seitenbestandteil (die beiden Seitensoffiten als Einheit) wie b) für den Höhenbestandteil (die Plafonddraperie). Der Vollständigkeit halber sei als Beleg angeführt für a) ein Wort des Direktors der Pariser Opéra-Comique Albert Carré aus seiner Beschreibung des Kgl. Hoftheaters in Wiesbaden: „Ein beweglicher Harlekinmantel begrenzt rechts und links den sichtbaren Teil des Vordergrundes" („Un manteau d'Arlequin mobile ferme à droite et à gauche la découverte du premier plan") in der Revue de Paris vom 1. März 1898: Les Théâtres en Allemagne et en Autriche. Und als Beleg für b) eine Stelle aus der Bühnenanweisung zum ersten Akt in Rostands Cyrano de Bergerac: „Über dem Harlekinmantel das königliche Wappen" („Au dessus du manteau d'Arlequin les armes royales"). Rostand versteht hier unter „Herlekinmantel" selbstverständlich die unbewegliche Plafonddraperie unmittelbar vor dem großen Vorhang (siehe die Definition hier oben im Text und vergl. Fuldas Übersetzung: „Über der Draperie (dem Mantel) das königliche Wappen". (Cyrano von Bergerac, 10. Aufl. 1899, p. 13.) Fuldas Übersetzung verrät, nebenbei bemerkt, auf den ersten Blick, daß der Terminus „Harlekinmantel", manteau d'Arlequin, eine national-französische Bezeichnung ist. Hätte Fulda die Bühnenanweisung Rostands wörtlich übersetzt und vom „Herlekinmantel" gesprochen, so hätte ihn nicht nur das große Publikum, sondern auch die deutsche Theaterwelt — soweit sie nicht den Sinn erriet — mißverstanden. Wir werden auf diesen Punkt zurückkommen. Hier sei nur noch betont, daß es im Deutschen für das französische manteau d'Arlequin als Gesamtbezeichnung wie als Teilbezeichnung kein ausreichendes Wort, keine ausreichende Zusammensetzung gibt. Es gibt auch im Italienischen keine. Aber selbst zugegeben, daß im Deutschen und Italienischen dem Begriff „Mantel" im Sinne von „Mantel der Bühne", „Umrahmung der Bühne" ein ausreichendes Wort zur Verfügung steht, soviel ist sicher: in beiden Sprachen, im Deutschen und Italienischen, genügt es, den Begriff „Mantel" mit dem Begriff „Harlekin" zu verbinden, um jedes Verstehen des Begriffs „Harlekinmantel" unmöglich zu machen. So national-französisch ist der Begriff „Harlekinmantel als Bühnenbestandteil".

Diese moderne Form manteau d'Arlequin unterscheidet sich von der mittelalterlichen Form chape de herlequin nur dadurch, daß an Stelle des altfranzösischen Wortes chape (Kapuzenmantel) allmählich das entsprechende neufranzösische Wort manteau (Mantel) und an Stelle der mittelalterlichen Orthographie hellequin oder herlequin die neuere, der Pariser Aussprache schon des XIII. Jahrhunderts besser entsprechende Schreibung harlequin[1]) getreten ist. Jedenfalls steht fest: chape de herlequin, gesprochen „harlequin", und manteau de harlequin ist ein und dieselbe Formel.

Gegen die Identität der Form ist nichts einzuwenden.[2])

Wie steht es mit der Identität der Bedeutung?

Chape de herlequin und manteau de harlequin, Herlekin-Kapuzenmantel und Harlekin-Mantel müßten nach unserer Behauptung doch auch ein- und dieselbe Bedeutung haben, oder es müßte wenigstens die Bedeutung des Harlekin-Mantels der modernen französischen Bühne aus der Bedeutung des Herlekin-Kapuzenmantels der mittelalterlichen französischen Bühne sich entwickelt haben. Denn jede nichtfranzösische Einwirkung auf das Entstehen von Begriff und Wort „Harlekin-Mantel" als Bestandteil der Bühne ist ausgeschlossen.[3])

Und doch hat der Versuch, die Bedeutungsentwicklung des Herlekin-Kapuzenmantels zum Harlekin-Mantel aufzudecken, seine Schwierigkeiten. Nichtsdestoweniger muß er unternommen werden.

Denn die moderne französische Bühne mag noch so sicher aus der mittelalterlichen französischen Bühne hervorgegangen sein, und die mittelalterliche Pariser Form chape de herlequin mag mit der modernen Form manteau de harlequin bis zur Identität übereinstimmen, es ist und bleibt unaufgeklärt, was der Vorhang vor der Hölle der mittelalterlichen Mysterienbühne mit der Gesamtheit der drei Draperien rechts und links und oben vor dem Schauplatz der modernen Bühne zu tun haben soll, und wie zwei scheinbar so verschiedene Dinge einen und denselben Namen führen können. Mit anderen Worten:

---

[1]) Siehe oben p. 21.

[2]) Vergl. Petit de Julleville „Les Mystères", 1880, I, p. 388.

[3]) Oben p. 75, Anm. 1 (Ende).

unaufgeklärt ist noch die Geschichte des Ausdrucks „Herlekin-Kapuzenmantel“, chape de herlequin, im bühnentechnischen Sinne, unaufgeklärt ist die Entwicklung der „Herlekin-Kappe“ der Pariser Mysterienbühne.

Um sie aufzuklären, müssen wir uns einen psychologischen Vorgang vergegenwärtigen, den wir stündlich an uns selbst erfahren können. In der Vorstellung dessen, der den Riesen-Herlekinkopf im Bühnenvordergrund ansieht, ist nur das Bild, die plastische Form des Teufels- oder Bestienkopfs, lebendig und wirksam. Das Material, der Stoff, aus dem und auf dem der Kopf geformt wurde, tritt nicht in das Bewußtsein des Beschauers. Der Eindruck der riesigen Teufelsgrimasse ist so ausschließlich maßgebend, daß der Beschauer, wenn er vom „Herlekinkopf“ spricht, als selbstverständlich auch das Material und die Unterlage des künstlerischen Gebildes mit einbegreift. Es ist ja die Aufgabe des Künstlers, über dem Ausdruck den Stoff vergessen zu lassen. Also, um es kurz zu sagen, mit dem Begriff „Herlekinkopf“ meinte man: den mit dem Herlekinkopf von oben bis unten bemalten Vorhang, der den Hölleneingang bildet.

Damit ist der Begriff „Herlekinkopf“ gleichgesetzt dem Begriff „Vorhang vor der Hölle“.

Nun aber gibt es für den Begriff „Herlekinkopf“ sprachlich einen doppelten Ausdruck, nämlich „Struwelfratze“ (hure) und „Herlekinkappe“ (chape de herlequin).

Folglich muß es nun auch für den Begriff „Vorhang vor der Hölle“ denselben doppelten Ausdruck geben.

Diese Schlußfolgerung ist von Wichtigkeit.

Die Worte „Struwelfratze“ (hure) und „Herlekinkappe“ (Herlekinkapuzenmantel) chape de herlequin hatten sich früher — allerdings ohne ihren ursprünglichen, wörtlichen Sinn „Struwelfratze“ und „Herlekinkapuzenmantel“ einzubüßen — nur zu einander gleichwertigen sprachlichen Ausdrucksmitteln für den gemeinsamen Oberbegriff „Herlekinkopf“ entwickelt.

Für den Oberbegriff „Herlekinkopf“ selbst gab es also keinen Gesamtnamen. Es gab nur Namen für zwei Teile des Herlekinkopfs, nämlich für das Gesicht („Struwelfratze“), hure, und für die Kopfbedeckung (Kapuzenmantel) des Herlekin (chape de herlequin).

Jetzt nun wiederholt sich dieser Vorgang.

Dadurch, daß auf der Bühne des religiösen Theaters der Begriff „Herlekinkopf“ sich zu dem Begriff „Vorhang vor der Hölle“ erhebt, entwickeln sich die Worte „Struwelfratze“ und „Herlekinkappe“ [1]) zu einander gleichwertigen sprachlichen Ausdrucksmitteln für den neuen Oberbegriff „Vorhang vor der Hölle“. Und wieder hat auch der neue Begriff „Vorhang vor der Hölle“ keinen Gesamtnamen, sondern die beiden Namen des Herlekinkopfes auf dem Höllenvorhang, die Namen „Struwelfratze“ und „Herlekinkappe“, dienen beide als Ersatz für den fehlenden Gesamtnamen „Höllenvorhang“.

Damit, d. h. mit der übertragenen, bühnentechnischen Bedeutung „Höllenvorhang“, und nur mit ihr, verlassen die beiden Worte „Struwelfratze“ und „Herlekinkappe“ den großen Kreis der allgemeinfranzösischen Sprache und ziehen sich in den engeren Zirkel der Theatersprache und des Bühnenjargons zurück.

Ob wir ihnen dahin zu folgen vermögen? Ob wir tief genug in den Geist der mittelalterlichen französischen Theaterwelt einzudringen vermögen, um zu sagen, warum die beiden scheinbar unzertrennlichen Worte doch nicht vereint blieben, und warum sich nur die „Herlekinkappe“ der mittelalterlichen Bühne in die Neuzeit gerettet hat?

Versetzen wir uns noch einmal [2]) in den Zuschauerraum vor der Aufführung eines mittelalterlichen religiösen Theaterstücks. Eine solche Aufführung ist stets ein Ereignis, und mit fieberhafter Ungeduld erwarten Hunderte aus Nah und Fern den Beginn der Theatervorstellung. Man betrachtet und bespricht die Einzelheiten des geheimnisvollen, gruseligen Höllenvorhangs. So, wie man ihn im ganzen erblickt, ist er eine riesige Teufels-Struwelfratze, und deshalb gibt man ihm im Eifer der Unterhaltung einfach die landläufige Gesamtbezeichnung „Struwelfratze“, hure. [3]) Aber je nachdem das Auge von einzelnen Teilen dieses Teufelskopfes betroffen ist, vom

---

[1]) Aber ohne darum ihre Urbedeutung und ohne ihre Bedeutung „Herlekinkopf“ aufzugeben.

[2]) Vergl. oben p. 71 f.

[3]) Vergl. oben p. 73, Anm. 1.

Mund, Rachen oder Schlund, benennt man den ganzen Kopf nach den auffälligen Teilen und spricht vom „Höllenmund“[1]), vom „Höllenrachen“,[2]) vom „Schlund“.[3]) Und so werden auch nach der Vorstellung, und noch lange, viele in mündlichen Berichten, wenige in schriftlicher Schilderung von dem Höllenvorhang als von der gelungenen „Struwelfratze“, dem kunstvollen „Höllenrachen“ usw. der denkwürdigen Vorstellung erzählen.

Das Entscheidende ist: der Zuschauer, der Laie, benennt den Höllenvorhang mit Vorliebe nach dessen Aussehen und zieht also von den beiden vorhandenen Namen die Benennung „Struwelfratze“ vor (ebenso wie auch die Namen von deren einzelnen Teilen).

Wonach benennt den Höllenvorhang aber die Bühnenwelt, die, wenn man so sagen darf, in die Kehrseite der Bühne eingeweihten Mitwirkenden? Wonach benennt ihn der Regisseur, der Fachmann, insbesondere der Fachmann der ständigen, traditionellen Bühne, wie sie — die einzige des Mittelalters in ihrer Art — in Paris bis ins XVII. Jahrhundert bestand?

Nach der Funktion des Höllenvorhangs im Gesamtorganismus der Bühne.

Und welches ist diese Funktion?

Der Höllenvorhang bedeckt die Hölle, die Teufelswelt, er ist der „Teufelsdeckmantel“, der „Herlekindeckmantel“, er ist die

---

[1]) Vergl. oben p. 73. Anm. 1.

[2]) Vergl. oben p. 72, Anm. 2 und folgende Bühnenanweisung eines Mysteriendichters aus dem Jahre 1474: „Enfer faict en maniere d'une grande gueulle se cloant et ouvrant quant besoing en est“. Siehe „Ensuit lincarnacion et nativité de nostre saulveur et redempteur Jesuchrist. Laquelle fut monstrée par personnaiges ainsi que cy-après est escripte l'an mil CCCCLXXIIII les festes de Noël en la ville et cité de Rouen dedens le neuf marchié etc.“ Blatt 227. Vergl. Petit de Julleville, op. cit. II, 37 und Parfait, op. cit. II, 460.

[3]) Aufzeichnungen über eine Passion (anno 1490) in Compiègne: „Mahieu Venesse, tonnelier fut constructeur des „hours“ (Bühnengerüst) et reçut 16 sous pour plusieurs tretteux par luy bailliez, tant a faire le paradis, comme le gouffre pour jouer iceluy mistere.“ Siehe Sorel „Notice sur les mystères représentés à Compiègne pp. 46 und 53. — H. de l'Epinois „Notes extraites des archives communales de Compiègne“. Bibl. de l'école des Chartes, série E. t. IV, p. 140.

chape de herlequin. Mit anderen Worten: im Gegensatz zum Publikum zieht der Bühnentechniker der stehenden Pariser Mysterienbühne für die Benennung des Begriffs „Höllenvorhang“ den Namen „chape de herlequin“ vor, und er liest zugleich aus den Bestandteilen der Formel chape de herlequin eine neue, erweiterte Bedeutung heraus, die Bedeutung „Herlekin-Deckmantel“, Deckmantel der Herlekinwelt, der Teufelwelt, der Höllenwelt.

Die bisherigen Bedeutungen der chape de herlequin auf der Bühne waren:

1. Herlekinkopf,
2. Herlekinkopf auf dem Vorhang vor der Hölle,
3. Vorhang vor der Hölle.

Nun wirkte der Inhalt des Begriffs „Vorhang vor der Hölle“ und das Bewußtsein von der praktischen Funktion dieses Vorhangs als „Bedeckung, Deckmantel der Hölle, der Teufelswelt, der Herlekinwelt“ durch die Macht der Gewohnheit so tief auf den Geist des Pariser Bühnentechnikers ein, daß er den Worten chape de herlequin einen ganz neuen, erweiterten, aber scheinbar wörtlichen Sinn unterschob, nämlich den Sinn, „Mantel der Herlekins, Mantel aller existierenden Herlekins, Mantel der Herlekinwelt, der Teufelswelt, der Höllenwelt“. Diese neue, übertragene Auffassung des Ausdrucks chape de herlequin als Mantel der Herlekinwelt wurde auch noch beschleunigt durch die Bedeutung des Wortes chape an und für sich. Chape heißt nicht nur „(Kapuzen-)Mantel“, sondern wird von jeher auch in der übertragenen Bedeutung „Deckmantel“, „Mittel zum Verbergen“, „Versteck“, „Schlupfwinkel“[1]) gebraucht.

Sobald nun der Ausdruck chape de herlequin auf dem Umweg über „Herlekinkopf“ zur Bedeutung „Vorhang vor der Hölle“ gelangt, fängt der allgemein bekannte bildliche Sinn des Wortes chape, nämlich „Deckmantel“, „Versteck“, „Schlupfwinkel“ an, auch in der Formel chape de herlequin lebendig zu werden.

In dem Augenblick, da chape de herlequin bedeutet „Vorhang vor der Hölle“, bedeutet es sofort auch „Deckmantel der

---

[1]) Siehe für alle diese übertragenen Bedeutungen Godefroy „Dictionnaire“, unter chape und dessen Ableitungen, und Du Cange II, 111a.

Welt der Herlekins, der Teufelwelt, der ganzen Höllenwelt: Vorhang über der Hölle."

In dieser neuen Bedeutung „Vorhang vor und über der Hölle" spricht sich die praktische Funktion des Höllenvorhangs aus, und deshalb ist die Formel chape de herlequin in dieser Bedeutung in das Wörterbuch gerade des Pariser Theaterfachmanns übergegangen als sprachliches Ausdrucksmittel für den Gesamtbegriff „Höllenvorhang, Vorhang vor und über der Hölle", für den es vorher keine ausreichende Bezeichnung gab. In dem Spezialwörterbuch des Pariser Bühnentechnikers ist die chape de herlequin aber nicht bei der Bedeutung „Vorhang vor und über der Hölle, Deckmantel der ganzen Höllenwelt" stehen geblieben.

Wo lag denn die ganze Höllenwelt der Bühne?

Unter den Brettern, und zwar dehnte sie sich mehr oder weniger weit nach dem Hintergrund zu aus, je nach Bedürfnis. Es verband sich also mit der Vorstellung von der „Höllenwelt" die Vorstellung einer gewissen Höllenzone unter der Bühne. Da aber der Eingang zur Hölle stets an einer beliebigen Stelle des Vordergrundes der Bühne lag,[1]) so gehörte zur Höllenzone unter der Bühne in jedem Fall der Vordergrund der Bühne. Kurz, der Begriff „Höllenwelt" wird gleichbedeutend mit „Bühnenvordergrund".[2])

Und so bedeutet denn für den Fachmann in Paris der „Deckmantel der Höllenwelt", die „chape de herlequin", der „Vorhang vor und über der Höllenwelt" gleichzeitig auch: „Deckmantel des Bühnenvordergrundes", „Vorhang vor und über dem Bühnenvordergrund".

Mit diesem Sinn war dem Pariser fachmännischen Ausdruck chape de herlequin die Fortexistenz gesichert. Denn dieser Sinn knüpfte sich — unabhängig von jeder äußeren

---

[1]) Siehe oben p. 71.

[2]) Schiött (Herrigs Archiv 68, p. 141) hat gezeigt, daß im Text des religiösen Dramas der erste beste Name für „Hölle" ohne Furcht vor Mißverständnissen einfach zur Umschreibung des Begriffs „Vordergrund" angewendet wird. Welches moderne Theaterpublikum begriffe z. B., daß der Befehl eines Königs „führe ihn nach der Hölle" bedeuten soll „führe ihn nach vorn" (nach dem Bühnenvordergrund zu).

Form des Höllenvorhangs — an die praktische Funktion des betreffenden Bühnenrequisits, an seine Eigenschaft als „Deckmantel, Vorhang vor und über dem Vordergrund". Da nun die Pariser Bühne niemals den Deckmantel, die chape, den Vorhang vor und über dem Bühnenvordergrund aufgab, so war der Bühnentechniker und damit die ganze Theaterwelt auf die Beibehaltung des Namens dieses Deckmantels, dieser chape, dieses Vorhangs vor und über dem Bühnenvordergrund angewiesen.

Anders erging es jedoch in Paris dem zweiten, besonders vom Nichtfachmann angewandten Namen des Höllenvorhangs, dem Namen „Struwelfratze" (hure). Er bezog sich nur auf das Aussehen des Vorhangs. Sobald nun der Vorhang das alte Aussehen verlor, ging auch die Bezeichnung für dieses Aussehen unter. —

Nachdem wir die logische Entwicklung dieses Begriffs „Herlekinkapuzenmantel" (Herlekinkappe), chape de herlequin, bis zu der Stufe verfolgt haben, wo chape de herlequin ganz allgemein bedeutet „Vorhang vor und über dem Bühnenvordergrund", dürfen wir fragen: Was ist der moderne manteau de harlequin anders als der Vorhang vor und über dem Vordergrund der Bühne, als der verschiebbare Abschluß des Bühnenvordergrundes nach vorn und oben?

Daß es heute drei getrennte Teile sind, die die Einheit manteau de harlequin bilden, und daß diese drei getrennten Teile nicht mehr wirkliche, sondern nur gemalte Vorhänge sind, beweist nichts gegen die Übereinstimmung der gleichnamigen Begriffe chape de harlequin und manteau de harlequin, beweist nichts gegen die Behauptung: Der manteau de harlequin ist eine jüngere Entwicklungsstufe der alten chape de harlequin.

Die Harlekinkappe, der Harlekinmantel der französischen Bühne steht übrigens mit dieser Entwicklung nicht vereinzelt da. Wer sich z. B. darüber wundert, daß der Vorhang vor und über der Hölle der mittelalterlichen Bühne zu den drei gemalten Abschluß-Draperien vor und über dem Vordergrund der modernen Bühne geworden ist, und daß also der ursprüngliche Höllendeckmantel mit der Zeit jede Beziehung zur Hölle verloren, aber doch den Namen „Herlekin- d. h. Teufelsdeck-

mantel" bewahrt hat, der sei an die Geschichte des Paradieses (paradis) d. h. des Himmels der mittelalterlichen Bühne erinnert.

Nahm die Hölle einen beliebig großen Platz unter dem Bühnenvordergrund ein, so befand sich das Paradies stets im Hintergrund und zwar als „Paradies" = „Himmel" im ausgesprochenen Gegensatz zur Hölle, auf einer Anhöhe oder einem Gerüst des Hintergrundes. Das Paradies oder der Himmel war nur vermittels einer mehr oder weniger steilen Treppe oder Leiter von der Bühnenebene aus zugänglich.

So bildete das Paradies oder der Himmel ein- für allemal den lokalen Höhepunkt der Mysterienbühne. Man nannte den höchsten Punkt der Bühne „Paradies"[1]) und behielt diesen technischen Ausdruck auch für Theateraufführungen bei, in denen gar kein Paradies vorkam. Schließlich heißt heute nicht nur der oberste Teil der Bühne[2]) „Paradies", sondern man dehnt diese Bezeichnung auch auf den obersten Teil des Zuschauerraumes aus, der erst nach mühevollem Aufstieg erreicht wird.[3]) Und so nennt der Pariser Volksmund heute die höchste Galerie und deren Sitz- und Stehplätze „Paradies"[3]) und setzt diesem Namen in Anspielung auf den unbequemen Aufstieg respektlos zur Seite die Bezeichnung „Hühnerstall" (poulailler).

Und wie ist es mit der logischen Entwicklung des modernen Theaterworts „orchestre"? Bietet sie nicht, ebenso wie der Werdegang des heutigen Theaterbegriffs „Paradies" ein Analogon zur Begriffsgeschichte des Wortes chape de herlequin? Wenn z. B. die Direktion der Pariser Oper bestimmt, daß fortan keine Dame mehr im Hut zum „Orchester" zugelassen wird,[4]) will das besagen, jede Dame in Soireetoilette sei zum Eintritt in das Orchester oder vielmehr zu

---

[1]) Siehe z. B. oben p. 79, Anm. 3 und vergl. die Bühnenanweisung „Constituatur paradisus loco eminenciori" im XII. Jahrhundert (im Adamsspiel, Ausgabe von Graß in Försters Rom. Bibl. VI, 1891, p. 3).

[2]) Vergl. Suchier-Birch-Hirschfeld, op. cit. p. 291.

[3]) Vergl. z. B. Adolphe Brisson: Florise Bonheur Paris, Flammation 1902, p. 53.

[4]) Siehe z. B. „Le Temps" Ausgabe vom 11. Okt. 1902, erste Seite, Artikel: Le chapitre des chapeaux.

dem vom Orchester eingenommenen Raum berechtigt? — Sollte je eine Ausländerin das Wort orchestre etwa in diesem Sinn interpretieren, so müßte sie sich im entscheidenden Augenblick dahin belehren lassen, daß für ihren Fall unter „orchestre" weder die Musikkapelle der Oper noch der Raum zwischen Kapellmeisterpult und Bühne, sondern der vorderste Teil des unteren, der Bühne direkt gegenüber liegenden Zuschauerraums zu verstehen sei. Aber nicht nur in der „Oper" oder in der „Komischen Oper", sondern auch in der „Comédie Française" und in allen andern Theatern heißen die vordersten zu ebener Erde belegenen Plätze „Orchesterstühle, fauteuils d'orchestre", und heißt der vorderste Teil des unteren Zuschauerraumes „orchestre",[1]) obgleich die Musikkapelle längst aus vielen dieser Theater verschwunden ist.

Logisch ist also die Entwicklung der drei Begriffe chape de herlequin, paradis und orchestre ein und dieselbe. Alle drei Begriffe sind erst durch Übertragung zu ihrer heutigen Bedeutung gelangt. Trotzdem sie nun heute nicht mehr „Bühnen - Himmel", „Bühnen - Orchester" und „Eingang zur Bühnen-Hölle", sondern „oberste Zuschauergalerie", „unterste Zuschauerplätze vorn" und „drei gemalte Abschlußdraperien vor und über dem Bühnenvordergrund" bedeuten, sind ihnen doch die alten Namen verblieben. Und so ist noch heute die ursprüngliche Teil-Benennung „chape oder manteau de harlequin = Vorhang vor und über der Hölle der Bühne" der Name für das Ganze, für „Vorhang vor und über dem Vordergrund der Bühne". Diesen in der Sprachgeschichte alltäglichen Vorgang der Stellvertretung, welche der Teil-Name für den Gesamt-Namen übernimmt, bezeichnet man mit dem Kunstausdruck „der Teil an Stelle des Ganzen", pars pro toto. Es erscheint also die soeben gezeigte Erweiterung der mittelalterlichen Bedeutung des Wortes „Harlekinmantel" zu dessen moderner Bedeutung durchaus annehmbar und zwar umsomehr, als weder für die Bedeutung des mittelalterlichen

---

[1]) Vergl. z. B. Larroumet, Chronique Théâtrale im „Temps" vom 8. Dez. 1902, letzte Spalte. — Chronique Théâtrale im „Temps" vom 29. Dez. 1902, sechste Spalte.

und modernen Harlekinmantels noch für die Form seines Namens chape oder manteau de harlequin bisher eine andere, genügende Erklärung gegeben werden konnte.[1])

Wir verlassen nunmehr die Technik der mittelalterlichen Bühne mit der Erkenntnis:

Hatte der Herlekinmantel (chape de herlequin) die ständige Dekoration des Vordergrundes der mittelalterlichen Bühne gebildet, und hatte er sich bald in der Mitte des Vordergrundes, bald im Vordergrund rechts oder links befunden, so bildet der Harlekinmantel (manteau d'Arlequin) die ständige Dekoration des Vordergrundes der neuzeitlichen Bühne und befindet sich sowohl in der Mitte des Vordergrundes als auch gleichzeitig im Vordergrund rechts und links. Kurz: der Harlekinmantel der modernen französischen Bühne ist eine jüngere Entwicklungsstufe des Herlekinmantels der mittelalterlichen französischen Bühne.

Daraus folgern wir: wenn der Herlekinmantel sich zum Harlekinmantel entwickelt, liegt die Annahme nahe, daß sich auch der Herlekin zum Harlekin entwickelt hat.

Bedenken wir, daß diese Annahme sich uns nunmehr zum drittenmal aufzwingt!

Zuerst[2]) war es die allgemeine Feststellung von der absoluten Gleichheit der Pariser Formen herlequin (gesprochen harlequin) und harlequin.

Dann[3]) war es die besondere Feststellung, daß in der heutigen Volkssprache der Champagne das Wort „les arlequins“ bedeutet „die Herlekins“ in ihrem ursprünglichen Sinne als Feuer- oder Luftgebilde (= Irrlichter).

Nunmehr ist es die Sicherheit, daß der Harlekinmantel der modernen Bühne nichts anderes ist als der Herlekinmantel in seiner Bedeutung als „Teufelsdeckmantel“.

---

[1]) Vergl. Paulin Paris: Journal de l'instruction publique, 1855, p. 304 und Petit de Julleville: Les Mystères, 1880, I, p. 388 mit unseren Ausführungen oben p. 73, Anm. 1 und vergl. Pougin: Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre, 1885, p. 494 mit Raynaud: La mesnie Hellequin in Etudes romanes dédiées à Gaston Paris, 1890, p. 65, Anm. 1, Ende.

[2]) Oben p. 20/21.

[3]) Oben p. 33/34.

Der Harlekin der Bühne wäre also nichts anderes als der Herlekin in seiner Eigenschaft als komischer Dämon und als Gegenstand mimischer Darstellung?

Kapitel IV.

Der führende Herlekin.

Wir verließen das dritte Kapitel mit der Frage: „Wäre der Harlekin, der komische Bediententypus, ursprünglich ein komischer Teufelstypus?"

Im Augenblick, da wir diese entscheidende Frage formulieren, sagen wir uns sofort, daß sie etwas verschweigt.

Gewiß zwingen uns, wie im dritten Kapitel festgestellt wurde, nunmehr drei Tatsachen (Entwicklung des Namens herlequin zu harlequin, Fortleben des Begriffs „die Herlekins = Feuergestalten, Irrlichter" in der Form arlequins, Identität des Herlekin- und Harlekinmantels der Bühne), gewiß zwingen uns drei Tatsachen zu der Annahme: der Harlekin unserer Tage ist der zum komischen Menschen gewordene Teufel Herlekin des Mittelalters.

Aber kann man ohne weiteres, wie die Worte herlequin und harlequin, so auch die Begriffe „Harlekin des Mittelalters" und „Harlekin der Neuzeit" einander gleichsetzen?

Der Harlekin der Neuzeit, die uns allen vertraute Bühnenfigur der Komödie, tritt nur als Einzelperson, als Individuum auf. Der Harlekin (Herlekin) des Mittelalters tut das nicht. Der Herlekin des Mittelalters ist eine Gesamtheit gleichnamiger Wesen, eine Masse von Individuen ungefähr gleichartigen Charakters. Das, was wir bis jetzt „den" Herlekin des Mittelalters genannt haben, existiert in Wirklichkeit gar nicht. Es existieren nur „die Herlekins, die Herlekinleute". „Der" Herlekin ist ein Werk unserer Gedankenarbeit, „der" Herlekin ist eine Abstraktion. „Der" Herlekin bedeutete für uns zweierlei: 1. die Gattung Herlekin, d h. die Gesamtheit aller Herlekins; 2. den Typus Herlekin, d. h. die Verkörperung der wesentlichen Eigenschaften sämtlicher Herlekins durch einen einzigen, beliebigen Vertreter der Gattung.

Allerdings hat auch der französische Volksgeist des

Mittelalters diese Abstraktion „der“ Herlekin als Gattung[1]) und Typus[2]) gebildet, aber nur unbewußt. Im Bewußtsein des Mittelalters lebten, wie gesagt, nur „die Herlekins“.

Und diese Tatsache scheint auszuschließen, daß von allen Herlekins gerade ein einzelner Herlekin zur Bühnenfigur der Komödie geworden sein sollte. Müßte nicht dieser einzelne Herlekin neben seinem Familiennamen „Herlekin“ noch einen Vornamen tragen, so wie der Herlekin Narrenbeißer?

Der Harlekin der Komödie heißt aber und hieß stets nur „Harlekin“ schlechtweg. Und der Harlekin der Komödie ist, um es nochmals zu betonen, Einzelperson und tritt nie in Masse auf.

Also läßt sich die Annahme, die Herlekins, die Herlekinleute, leben in dem Harlekin der Komödie fort, doch nicht aufrecht erhalten?

Aber wir vergessen ja, daß zu den Herlekins, zu den Herlekinleuten, stets auch der Führer der Herlekinleute, der führende Herlekin gehört, „Herlekin“ par excellence! Wir vergessen, daß dieser Herlekin eine Einzelperson ist und nie anders heißt als „Herlekin“ schlechtweg. Wir vergessen, daß in der Bühnenbezeichnung chape de herlequin, Herlekin-Deckmantel, Teufels-Deckmantel, das „herlequin“ nicht nur die Herlekin-Masse bedeutete, sondern in die Masse auch den Herlekinführer „Herlekin“ einschließen mußte. Wenn wir bisher auch nicht sehr viel vom führenden Herlekin bemerkten, so wissen wir doch durch Ordericus Vitalis:[3]) Der führende Herlekin, genannt „Herlekin“ schlechtweg, ist ein Riese und trägt eine Keule. Er zieht an der Spitze des nächtlichen Zuges der luft- und feuergestaltigen Herlekins und ist also selbst Nebel- oder Feuergestalt. Und Adan de

---

[1]) Siehe für den Begriff Herlekin als Gattung: Anhang No. II: Die Namen Herlethingi und Hellequin der Herlekinleute und vergl. oben p. 21.

[2]) Gewiß haben wir aus dem XIII. Jahrhundert einen Herlekin Narrenbeißer als komischen Teufel (oben p. 62) und einen Herlekin Natalis als irrende Seele kennen gelernt (oben p. 65, Anm. 4). Aber sie waren als beliebige Einzelwesen aus der Masse der anwesenden oder als anwesend gedachten Herlekins herausgegriffen (vergl. Anhang No. I), ohne daß die betreffenden Autoren beabsichtigten, durch die eine oder die andere dieser Personen den Typus Herlekin darzustellen.

[3]) Oben pp. 25, 27.

le Hale bezeugt:[1]) Der führende Herlekin, der „Herr" Herlekin, der „König" Herlekin, „der größte Fürst des Feenreiches", entsendet von seinem weit entfernten Wohnsitz aus die Herlekins an bestimmte Orte. Er ist bei Herlekins und Menschen gefürchtet wegen seiner Kraft, seines Zornes und seines unsichtbaren Eingreifens in die Handlungen einzelner: er wirft die Leute ins Meer oder spielt ihnen böse Streiche, die die Welt belacht. Er hat intime Beziehungen, „der größte Fürst des Feenreiches" zu Feen, den Freundinnen der alten Frauen, und wird wegen verschiedener dieser Eigenschaften — Etienne de Bourbon und andere berichten darüber[2]) — mitsamt seinen Herlekinleuten auch als Gespensterkönig „Arthus und seine Leute" bezeichnet.

Nunmehr hängt die Richtigkeit unserer Annahme, der Herlekin habe sich zum Harlekin entwickelt, einzig und allein von der Beantwortung der Frage ab: Ist die Entwicklung des führenden Herlekin dieselbe wie die der Herlekins überhaupt?

Die Herlekins sind schon im XIII. Jahrhundert komische Teufel und Gegenstand mimischer Darstellung. Und der führende Herlekin? —

In den „Wundern des heiligen Eloi"[3]) lesen wir von einem nächtlichen Überfall einer Abtei durch einen Schwarm Teufel. Der Abt ist während des Überfalls abwesend. Er ist fortgegangen, um den heiligen Eloi zu begrüßen. Der Heilige erzählt nun dem ahnungslosen Abt den teuflischen Überfall:

„Ich werde dir sagen,[4]) wenn du mirs nicht übel nimmst,
Der Teufel ist über deine Abtei

[1]) Siehe oben p. 43, V. 604 ff., V. 615 ff., p. 47, V. 705 ff., p. 48, V. 733 ff., p. 49, V. 759, 763—765, p. 51, V. 826, p. 47, V. 710—713 und p. 48, V. 733 ff., p. 51, V. 836—856.

[2]) Siehe oben p. 64.

[3]) „Les Miracles de St. Eloi". Ausgabe Peigné-Delacourt, 1857. cap. 60.

[4]) „Je te dirai se ne t'anuit
Li diable a t'abeïe
a nuit fierement envaïe.
Tant ont venté, tant ont herlé
Que presque tout ont craventé
Li fil Sathan tout l'edefisse
Laiens ont fait trop de malisse." ....
Quant la parole ot bien oïe
Li dans abés vers s'abeïe
Plus tost qu'il pot s'en repaira.
Il fu qui tost li desclaira
Anchois qu'a pié fus descendus
Que XIII de ses rendus
Li miex vaillant et li plus sage
Orent guerpi lor monniage
Et que nuit antré en larrechin
par le conseil de Herlekin
Essirent fors de l'abeïe
Pour enbrachier seculer vie."

Bei Nacht gewaltig hergefallen.
So gestürmt, so wütend gelärmt haben sie,
Daß sie fast das Ganze zerfetzt haben,
Die Söhne Satans, das ganze Gebäude.
Drinnen haben sie zu große Missetat verübt"

Die Geschichte fährt fort:

„Als das Wort hat wohl vernommen
Der Herr Abt, zu seiner Abtei
Kehrte er alsobald zurück.
Da kam einer, der gleich ihm erklärte,
Bevor er vom Pferd herab auf den Füßen stand:
Daß dreizehn von den seiner Aufsicht Untergebenen,
Die Tüchtigsten und Weisesten,
Ihr Mönchtum hätten im Stich gelassen
Und, als es Nacht geworden, im Verstohlenen,
Auf den Rat Herlekins
Aus der Abtei entwichen seien,
Um sich weltlichem Leben in die Arme zu werfen." — —

Die Herlekins sind hier wieder, wie in der ganzen kirchlichen Literatur der Zeit,[1]) bösartige Teufel. Ihren Führer, den Oberteufel, nennt der Verfasser kurz „Teufel" und „Herlekin". Der führende Herlekin ist also hier „der Teufel", und der Eigenname Herlekin wird als allgemein bekannt vorausgesetzt in dem Sinn von „der Teufel".

Herlekin ist der Böse, der gegen die Werke der Kirche anstürmt und gerade „die tüchtigsten und weisesten" Männer der Kirche in Versuchung und zur Sünde führt. Herlekin, der Oberteufel, braust mit seiner Bande, den „Söhnen des Satans", im nächtlichen Sturmwind heran.

Noch heute lebt der führende Herlekin, „Herlekin" als gefährlicher Dämon, im Volksbewußtsein fort, noch heute wissen die Dorfkinder in der Champagne, in der Gegend um Reims, daß im herbstlichen Abendwind der führende Herlekin sich an die Leute heranmacht, und vor dem Zubettgehen, wenn in der Ferne die roten Irrlichter, die roten Herlekins (arlequins) spuken,[2]) erschrecken sie sich gegenseitig auf der

---

[1]) Vergl. oben pp. 63 f.

[2]) Oben p. 33.

Dorfstraße durch den „aus Leibeskräften“ ausgestoßenen Schrei: „Herlekin ist uns auf den Fersen!“ (Arlequin sur nos talons!)[1] Die Vorstellung vom Herlekin als Führer der feuergestaltigen Herlekins, als rote Luft- oder Feuergestalt, geht heute noch im größten Teile Nordfrankreichs unter verschiedenen Namen um. Der Normanne Ordericus Vitalis hat uns die riesige Luftgestalt des Herlekin des XI. Jahrhunderts gezeichnet, und seine Landsleute, die normannische Bevölkerung (besonders die um Bonneval), erzählen heute noch von jener unheimlichen Vision als einer nächtlichen Erscheinung von etwa dreißig rotgekleideten Menschen.[2] Die Vorstellung vom führenden Herlekin als „rotem“ Gespenst war noch zu Beginn des XIX. Jahrhunderts in Nordfrankreich so selbstverständlich, daß sie ein lustiges Theaterstück, ein Vaudeville, entstehen ließ mit dem Titel „Der rote Jäger“.[3] Dieser rote Jäger erschien, wie ausdrücklich betont wird,[4] im Walde von Fontainebleau dem König Heinrich IV. Und dieser rote Jäger soll der Gespenster-König Arthus gewesen sein. Nun sagten wir schon,[5] daß bereits im XIII. Jahrhundert der König Arthus und sein Geistergefolge allgemein mit den „Herlekinleuten“, mit dem „König“ Herlekin und seinem Gefolge identifiziert wird. Jetzt sehen wir: einer der Gründe, die bewirken, daß noch heutigentages „König Arthus“ und „König Herlekin“ ein und dasselbe besagen, ist die Übereinstimmung in ihrer äußeren Erscheinung als rote Luft- oder Feuergestalten. Diese Übereinstimmung erstreckt sich auch auf die Umgebung der beiden Könige des Gespensterreichs und wird uns ein

---

[1]) Paulin Paris „Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi“, 1836, I, 324.

[2]) Oben p. 33.

[3]) Collin de Plancy „Dictionnaire infernal“ 1825, unter „Arthus“, bemerkt in einer Note: „Voyez aussi la notice mise en tête du „Chasseur rouge“, vaudeville“. Das Vaudeville selbst war uns nicht zugänglich.

[4]) Collin de Plancy, loc. cit: „Quand le grand-veneur apparut à Henri IV dans la forêt de Fontainebleau, quelques-uns dirent que c'était la chasse du roi Arthus.“ Dann folgt als Note: Voyez „Veneur“ und dann die soeben in Anm. 3 von uns zitierten Worte.

[5]) Oben p. 64.

wichtiges Ergebnis liefern. Doch hören wir erst, was das französische Landvolk darüber zu erzählen weiß. Es ist viel.

„Arthus . . . kommt nachts in die Wälder Englands und der Bretagne und jagt unter großem Lärm mit . . . Dämonen und Gespenstern“.[1]) . . . „Die Volksüberlieferung bewahrt in der Umgegend von Huelgoat, im [Departement] Finistère, das sehenswerte Denkmal des riesigen Arthus-Schlosses. Man zeigt aufgehäufte Granitfelsen als die Trümmer seiner weit hingestreckten Mauern. Darunter liegt, sagt man, ein Schatz. Es bewachen ihn Dämonen, die oft in der Gestalt von Irrlichtern die Lüfte durchqueren und dabei manchmal gräßlich-heulende Töne ausstoßen, die das Echo der Umgebung vielstimmig wiederholt. Der Fischadler, der Mäusebussard und der Rabe sind die finstern Gäste — die einzigen — dieser wunderbaren Ruinen, wohin, wie man behauptet, von Zeit zu Zeit Arthus' Seele mit ihrem Geistergefolge zurückkehrt.“ [1])

Also wieder der gespenstige Arthus als Oberhaupt roter Luftgestalten, der Irrlichter, ganz wie der führende Herlekin, der Sturmdämon mit seinen roten Herlekins. Doch hören wir weiter: „Des Nachts, in den gräßlichen Einöden der Küsten der Bretagne, bei Saint-Pol-de Léon, durcheilen heulende Luftgestalten das Gestade. Der rote Mann ist ergrimmt, gebietet den Elementen und schleudert in die Wogen hinab den Reisenden, der sich in seine Geheimnisse und die Einsamkeit eindrängt, die er liebt.“ [2]) —

Was ist der Luftdämon, den man den „roten Mann“ nennt, anders als der führende Herlekin?

Um „den roten Mann“ herum „durcheilen heulende Luftgestalten“ das Gestade. Diese „Dämonen, die gräßlich-heulende Töne ausstoßen“, werden im Departement Finistère ausdrücklich als die Irrlichter im Gefolge des Gespensterkönigs Arthus bezeichnet. Und anderseits sind ja „Arthus und seine Leute“ dasselbe wie „die Herlekinleute“, und „Arthus-Jagd“ oder „Herlekin-Jagd“, „Herlekin-Leute“ ist ihr Name

---

[1]) Collin de Plancy loc. cit.

[2]) Collin de Plancy op. cit. unter „Homme rouge“.

heute noch in der Normandie.[1]) Ferner: „Der rote Mann“, der König der Luftdämonen, ist besonders gefürchtet, weil er die Leute ins Meer stürzt. Und warum fürchten den führenden Herlekin, den „König“ Herlekin, sogar die eigenen Herlekinleute? Gerade weil der „König Herlekin“ am Orte seines gewöhnlichen Aufenthaltes — für Luftgeister mindesten vierundzwanzig Stunden in der Luftlinie von Arras entfernt[2]) — im Zorn sogar die ihm vertrautesten Herlekins ins Meer hinabstürzt. Und wann zittern die Anwohner der Seine von Paris bis Le Havre vor dem Ober-Herlekin? Wenn er in den Januarnächten — also zu derselben Zeit wie in den Tagen vor Ordericus Vitalis[3]) — unter dem Kap Antifer an der normannischen Küste aus dem Meere (!) hervorbricht, um bis weit hinauf die Seine-Landschaften heimzusuchen.[4]) —

Und schließlich — last not least — warum heißt der Herrscher der Luftdämonen gerade der „rote“ Mann? Weil er eine rote Luft- oder Feuergestalt ist, genau wie die rote Masse seines Gefolges, genau wie „die roten Männer“ d. h. „die Herlekinleute, die Leute des Herlekin“ („familia Herlechini“) der Normandie[5]) und der Champagne,[6]) weil er der Führer der Irrlichter, der roten Herlekins, der arlequins,[7]) weil er der führende Herlekin, „Herlekin“ par excellence, weil er, wie man heute noch in der Champagne sagt,[8]) „Harlekin“, „Harlequin“, „Arlequin“ ist.

Sagen wir es kurz: der Begriff „der führende Herlekin“ hat sich bis heute im Volksbewußtsein unter verschiedenen

---

[1]) Dans le département de l'Orne on appèlle Mère Harpine, chasse Arthus ou chasse Hennequin une troupe de prétendus esprits infernaux qui traversent les airs en jetant des cris aigres et prolongés. Dubois, Recherches sur la Normandie, 1843, p. 309. Mère „Harpine“ Volksetymologie zu Maisnee Herlequin, Harlequin, wie „Manie“ Hennequin in den Vogesen (Godefroy Dict. unter Hellequin).

[2]) Oben p. 55 f.

[3]) Oben p. 24

[4]) Das berichtet der gleich zu zitierende Lay von der Hexe Luque.

[5]) Oben pp. 27 und 30.

[6]) Oben p. 32.

[7]) Oben p. 33 und vergl. „arlequins“ = Irrlichter in Vervins, Arrond. Béthune, Dép. Pas de Calais, bei Godefroy, Dict. unter Hellequin.

[8]) Oben p. 89.

Namen (Hennequin „Arthus", „der rote Mann", „der rote Jäger")[1]) erhalten. Einer dieser Namen ist heute noch „Herlekin" (Harlequin, Arlequin). Also: der heutige Eigenname Harlequin, Arlequin kommt heute in der Bedeutung vor „Herlekin" par excellence, „Ober-Herlekin", „führender Herlekin", „Führer der Herlekins", „Führer der Herlekinleute". Das ist entscheidend. Denn wenn der Eigenname Harlequin noch heute, genau wie im XIII. und schon im XI. Jahrhundert, den führenden Herlekin bezeichnet, um wie viel geläufiger muß vor vierhundert Jahren dieser Eigenname Harlequin im Sinne von „Ober-Herlekin" jedem Nordfranzosen gewesen sein! Wie selbstverständlich muß der Name Harlequin für „Ober-Herlekin" im XVI. Jahrhundert gewesen sein, das die Geburtszeit des modernen Theater-Harlekin ist! Wir bedürfen gar nicht des ausdrücklichen Zeugnisses aus den Jahren vor 1514, das uns den Namen Harlequin im Sinne von „Ober-Herlekin" bestätigt.[2]) Wir wissen nachgerade genug von „jenen alten Herlekinleuten", „jenen alten Leuten des Herlekin" (antiquam illam familiam Harlequini), dem nächtlichen, tollen Zug der nichtsnutzigen Herlekins. Richten wir den Blick in die Gegenwart!

Kann unser Theater-Harlekin, die Einzelgestalt, das Individuum, ursprünglich nicht sehr wohl der Ober-Herlekin sein, der führende Herlekin, „Herlekin" schlechtweg, als komischer Teufel und als Gegenstand mimischer Darstellung?

Bekommt jetzt, in diese neue Form gekleidet, unsere frühere zu Beginn des Kapitels[3]) geäußerte Vermutung: Der Harlekin unserer Tage ist der zum komischen Menschen gewordene Teufel Herlekin des Mittelalters — bekommt diese Vermutung jetzt nicht immer größere Wahrscheinlichkeit?

Doch halt! Ist uns der Ober-Herlekin je als Teufel begegnet? Gewiß, schon im XIII. Jahrhundert, als „Satan", als Zerstörer kirchlicher Werke und Versucher der Frommen.[4]) Und wir werden sofort das tolle Meisterstückchen des Teufels Herlekin aus dem XIII. Jahrhundert kennen lernen, des Ober-

[1]) Oben p. 90.
[2]) Siehe oben p. 66, Anm. 1.
[3]) Oben p. 86.
[4]) Oben p. 88.

Teufels Herlekin, der aus dem normannischen Kap Antifer heraus der Hölle entsteigt:

„Seitdem Rouen gegründet wurde,[1])
Ist keine solche Teufelei ausgeführt worden
— Soweit man mir erzählte und sagte —
In der Art wie Luque, die Verfluchte es anstellte.
In der fünften Nacht vor St. Peter, 5
Die man „Winter unter dem Fels“ nennt,[2])
Legte sich Luque, die Verfluchte, zu Bett.
Und sobald der Tod ihr nahe kam,
Und sie die Gesundheit nicht mehr erlangen konnte,
Ließ sie es Helekin wissen, 10
Entbietet ihm, er möge sich
Ihrer erinnern und sie holen kommen,
Sie wolle von ihm geheiratet sein:
Sie gäbe nichts, keinen Kuhwanst,
Auf ihren Ehemann Boutecareste; 15
Bittet ihn, er möge sich ins Mittel legen,
Das tollste Fest zu veranstalten,
Das jemals ausgedacht wäre,
Damit man über die Welt hin davon rede,
Über Berge, über Täler und weit und breit. 20
Als Hellekin dies gehört hat,
Freute er sich gar hart darüber.
Dann redete er „den Leuten“ davon.
Höflich hat er sie angesprochen
Und sagt, daß er sich verheiraten will 25
Mit der, auf die er sich am meisten verlassen kann:
Das ist Dame Luque, die Verfluchte.
Sobald er das Wort gesagt hatte,
Da hat jeder einzelne bei seiner Seele geschworen,
Daß das die weiseste Dame ist, 30
Die es von dort bis nach Viterbo gäbe:
In der Welt gibt es kein noch so böses Kraut,
Das sie nicht durch und durch kennt.
Sie ließ dadurch manche Angst erdulden
Den Elias aus Poitou 35
Und ließ ihn anstatt Wein
Den Kräutergifttrank trinken, der Crampe-Kraut heißt.
Dann erhob sich unter ihnen großer Lärm,
Um sie (Luque) Hellekin lobend zu empfehlen.

---

[1]) Der altfranzösische Originaltext ist nach einer Berliner **Handschrift** veröffentlicht von G. Raynaud in der Romania XII, p. **224 ff.**

[2]) Also am 13. Januar.

Er ließ sich nicht lumpen, 40
Sondern handelte als Vornehmer und Weiser.
Aus der Hölle nahm er dreitausend Boten,
Um sie nach verschiedenen Orten zu entsenden.
„Ja bevor der Winter vorüber sei,
Sagte er ihnen, werde er sie heiraten, 45
Die größte Freude werde er ihnen bereiten,
Wie keine Leute je eine so große sahen.“ —
Über die ganze Welt hin verbreiteten sie sich:
Allesamt, die sie fanden,
Sie brachten es fertig, sie mitzunehmen, 50
Alle, die sich auf Zauberei verstanden,
Führten sie tanzend
Vor Hellekin in die Hölle.
Der hielt einen Stab von Eisen,
Mit dem er, sich belustigend, herumging. 55
Dann hat er in ihrer aller Gegenwart gesagt:
„Ihr Herren! Auf! Los, los!
Nun soll die Landschaft Caux[1]) sehen, was wir vermögen!“
Da fahren heraus alle Höllenleute;
Durch die Höhlung des Kaps Antifer[2]) 60
Sind die Höllenleute in die Landschaft Caux eingedrungen,
Wo sie manch' großen Schaden taten;
Durch Neuville[3]) stießen sie so ihren Schwarm hindurch,
Daß sie dessen Turm herunterschlugen,
Und ebenso in Yvetot.[4]) 65
Neben einem Weiler bei Yvetot
Fanden sie eine Windmühle,
Die Helekin und seine Versammlung
Auf Schiffen über einem Rad
Purzelbäume schlagen läßt. 70
Durch den Forst von Tret kamen sie zurück,
Wo sie sich lustig aufführten.
Denn sie veranstalteten in einem Augenblick
Das allerstärkste Turnier,
Das jemals ist und jemals war. 75
Ihre Lanzen waren von Holz,
Von solchem Holz, wie sie es fanden;
Sehr gut erprobten sie da ihre Kraft:

---

[1]) Der nordwestliche Teil des Departements Seine-Inférieure heißt „**Pays de Caux**“.

[2]) Bei dem Badeort Etretat.

[3]) Neuville-le-Pollet bei Dieppe. Die Herlekinleute ziehen also in **nordöstlicher** Richtung die normannische Küste entlang.

[4]) Station der Bahn Rouen—Le Havre.

Jeder umarmte einen Baum —
Anstatt eines Schildes — und riß ihn heraus. 80
Dann gingen sie ans Turnier,
Aber ich kann nicht sagen, wie;
Bin ja nicht dabei gewesen.
Aber der eine von ihnen entfloh,
Und die andern immer dahinterher, 85
Die ihm so nahe folgten,
Immer mit Jagdlärm und in rasender Schnelligkeit,
Daß in den Forst von Brotonne [1])
Sie ihn hineinjagten, immer in wilder Hetze.
Da hielt jener still 90
Und lieferte ihnen allen Kampf,
Da hättet ihr großes Streitgetümmel gesehen!
Sie hätten ihn niemals gefangen,
Wenn sie ihn nicht so überrascht hätten;
Aber so viele Bäume ließen sie 95
Um ihn herum niederfallen, daß er nicht sehen konnte,
Wie er ihnen entwischen könnte.
Da wandte ihn im Herzen der Allmächtige um,
Denn er weiß wohl, daß er besiegt wird;
Dem König hat er seinen Schild übergeben, 100
In St. Arnoult bei Caubebec.
Dort ließen sie den Bach Bec [2]) anschwellen
Und schlagen den Turm dort in Trümmer,
Sodaß ihm seitdem kein Aufkommen ward.
In jenem Wald hat, jeder für sich, 105
Jeder von ihnen so großen Durst bekommen,
Daß sie schwarzfarbige Gesichter bekamen.
Dort wären sie vor Durst ausgetrocknet,
Hätten sie nicht die Seine gefunden.
Herr Hellequin und seine Leute 110
Fanden Wein von St. Yon, [3])
Tranken davon, weil er ihnen gut vorkam.
Darüber waren sie besonders froh,
Daß ohne Übereinkunft mit den Händlern,
Die die Weinsorten gekauft hatten, 115
Sie aus den Weinen ihr Launenspiel machten.
Aus dem Rive-[?]Brot machten sie Suppen,
Das sie auf den Schiffen ringsum sahen.
Aber der eine von ihnen war krank:
So schien ihm das Brot zu fade, 120

[1]) Bei Caudebec, an der Seine.
[2]) Bec ist der Bach von Caudebec.
[3]) Im Departement Seine et Marne.

Weil es ungesalzen war.
Da ist jeder gleich gegangen
Salz suchen vom besondersten,
Das sie irgendwo [1]) fanden,
Womit sie allsobald das Brot salzten. 125
Von dort gingen sie fort nach Rouen;
Dabei wirbelten sie immerfort durcheinander
— Indem sie sie zugleich um und um drehten —
Die Salz- und Heringsschiffe,
So, wie sie Reihe an Reihe lagen; 130
Das gab eine zu schöne Geschicklichkeitsprobe. —
Ebenso ließen sie die Weintonnen
Vom ersten Hafenstaden —
Ich weiß nicht warum, noch wozu —
Hinab nach St. Caterine [2]) gehen: 135
Das geschah ohne den göttlichen Willen.
Manches Weinen, manchen Schrei und manches Unheil
Begannen sie dort in ihrer großen Wut
Auf Masten und Schiffen und Segelstangen.
Dann sind sie nach innerhalb gegangen, hinein nach Rouen, 140
Wo manch schöner Schornstein
Von ihnen in jener Nacht
Und zweitausend Häuserecken unterwühlt wurden.
Solange zogen sie in der Stadt umher,
Bis sie die Dame Luque fanden, 145
Die jetzt in der Hölle gesäubert wird
Und gleich, sobald sie sie fanden,
Reichten sie sich die Arme und hoben die Seele in die Höhe;
In Anbetracht, daß Luque eine Frau war,
Trugen sie sie nach Notre Dame. 150
Aber die Türe nach der Madeleine zu
Finden sie geschlossen; mit hochfahrender Stimme
Sagte Hellequin: „Du hast es zu bezahlen,
Erzbischof — du wirst schon sehen —
Daß du dieses Tor geschlossen hast“. 155
Dann sagte er: „Atholite portas“. (Reißt die Tore ein!)
Und sobald, wie er das gesagt hatte,
Ward es ausgeführt ohne jeden Widerspruch,
Hindernis oder Geschrei;
Gerade wie wenn es Lumpenzeug wäre, 160
Brachten sie die Türen und Riegel zum Zerbrechen:
Das besorgte der Hölle-Gerichtsvollzieher.
Aus der Kirche heraus fuhren sie durch das Fenster,

[1]) Vergl. Romania XII, im Originaltext.
[2]) Vorstadt von Rouen.

Das nach der Küche des Erzbischofs zu lag;
Oben von einem Pfeiler hinweg 165
Namen sie hundert Quadersteine,
Um den Erzbischof zu steinigen, aber der war nicht zu Hause:
Gott bewahrte ihn vor diesem Tode.
Aber sie zerstörten seine Gebäude:
Die Gründe dafür habt Ihr vernommen. 170
Von da gingen sie fort zur Hölle,
Woher sie seitdem niemals zurückkamen
Und auch nie wiederkehren werden;
Aber ein zu großes Freudenfest werden sie feiern.
Wie niemand es jemals tat 175
— — — — — — — — — — — — — — — — — —[1])
Christ, Jude noch Chaldäer,
Daß, so lange Gott Gott sein wird,
Ihr Fest und ihre Freude dauern,
Und er glaube nicht, daß er noch weiter von ihnen reden höre, 180
Wie sehr er auch sich drum bemühen mag,
Höchstens durch die Erwähnung von Boutecareste.
Den holte man, er lief herbei:
So eilig war er, daß er starb,
Ohne von seinem Priester Abschied zu nehmen. 185
Genug hatte er jenen Abend gegessen,
Betrunken starb er und vollen Bauches.
Aber anderweitig tat er, was ein feiner Mann tut,
Und dafür, daß man auf Luques Veranlassung
Dem Erzbischof das Ärgernis angetan hatte, 190
Ihm seine Gebäude zu zerstören,
Dafür benahm er sich nicht wie ein schlechter Mensch,
Sondern wie ein reicher, vornehmer Ehrenmann:
Dem Erzbischof hat er all' seine Möbel hinterlassen,
In deren Besitz er war. 195
Hier endigt Bourdet seinen Reim."

Der saubere Patron Boutecareste, den man aus der Kneipe ans Totenbett seiner würdigen Ehehälfte holen muß, und der infolge von Betrunkenheit stirbt, der Taugenichts, der ohne Priester aus dem Leben geht und der sich noch in der Todesstunde den Scherz leistet, einmal „den reichen, vornehmen Ehrenmann" zu spielen und sein lumpiges Mobiliar einem Erzbischof zu vermachen, Boutecareste, der bei seiner Frau noch „keinen Kuhwanst" gilt, ist für des Dichters Bourdet Zeitge-

[1]) Der Vers 176 fehlt in der Handschrift.

nossen, die Leute des XIII. Jahrhunderts,[1]) eine komische Figur. Nicht minder komisch ist Luque, die Verfluchte, die auf dem Totenbett sich „das tollste Hochzeitsfest" mit dem Teufel ausdenkt, die Hexe, auf die der Teufel „sich am meisten verlassen kann" (V. 26), „die weiseste Dame der Welt" — nach Ansicht der Teufel — (V. 26 ff.), die den Leuten Giftgetränke als Wein vorsetzt (V. 32—37), kurz, ein Unweib, das aller Teufel lauteste Lobsprüche herausfordert (V. 38 ff.). Und komisch ist auch — darauf kommt es hier an — die dritte Hauptperson dieser witzig sein sollenden Erzählung: der Teufel.

Er heißt „Helekin" (V. 10) und ist „der König" (V. 100) der Herlekins, der Führer der „Höllenleute" (V. 56—61).

Er freut sich „gar hart" (V. 22), in roher Teufelsart, wie die totkranke Hexe ihn an ihre alten Beziehungen erinnert (V. 11) und um eine tolle Entführung und Hochzeit bittet (12—20). Komisch ist die kirchlichem Einfluß entstammende Tatsache, daß Herlekin, dem wir bisher nur ein Liebesverhältnis zu den feenhaften Freundinnen der alten Frauen nachweisen konnten,[2]) nun ein irdisches Weib, eine Hexe heiratet. Komisch ist es, wie der Oberteufel Herlekin die Teufel, „seine Leute" (V. 23), versammelt, eine „höfliche Ansprache an sie richtet" (24) und ihnen offiziell seine Verlobung mit der „vertrauenerweckendsten Dame Luque, der Verfluchten" mitteilt (25 ff.).

Komisch ist es, wie Herlekin auf die Komplimente seiner Leute hin (29—40) „sich nicht lumpen lassen will", sondern die Botschaft der Verlobung und der nahe bevorstehenden „lustigen" Hochzeitsfeier — er hat immer ein Freudenleben geliebt[3]) — gleich durch dreitausend Herlekins nach allen Weltrichtungen hin ansagen läßt (40—48).

Komisch ist die Freude des Teufels-Bräutigams, wie er in der Hölle mit einem Eisenstab umhertanzt (53—55). Komisch sind alle seine weiteren Belustigungen (72) außerhalb der Hölle, vom Purzelbaumspiel mit der Windmühle an (66 ff.) bis zur Entgegennahme des Schildes irgend eines im Wald-

[1]) Siehe die von Raynaud gegebene Zeitbestimmung, Romania XII, p. 209.
[2]) Oben p. 42 f., Vers 595—610.
[3]) Oben p. 56.

Turnier abgehetzten, mit Bäumen beworfenen Herlekin (71—100), bis zur fröhlichen Zecherei aus den Fässern ahnungsloser Weinhändler (100—116) und bis zum kunstvollen Herumwirbeln und tollen Umstülpen aller Salz- und Heringsschiffe im Hafen von Rouen. Und gar in Rouen selbst!

Nachdem die Herlekins, in zwei Reihen geteilt, sich die Arme gereicht und so eine lebende Bahre für die tote Hexe gebildet haben (147 f.), führt Herlekin sie im Sturm zur Kirche Notre Dame. Die Kirche gerade der heiligen Jungfrau will Herlekin entweihen, weil es sich bei Luque um die Seele einer Frau handelt (149 f.).

Aber nicht zufrieden mit dem frechen Versuch der Entheiligung, schreit Herlekin vor dem verschlossenen Kirchentor mit hochfahrender Stimme: „Du hast es zu bezahlen, Erzbischof, — du wirst schon sehen — daß du dieses Tor verschlossen hast. — Reißt die Türen ein!“ (151 ff.) Und dann dringt er, so, wie wir es schon in den „Wundern des heiligen Eloi“ erlebten,[1]) im Sturm durch die fallenden Türen, die Herlekins mit der toten Hexe hinterdrein, und braust, einen hohen Stützpfeiler verwüstend und ein Kirchenfenster zertrümmernd, durch die zerbrochenen Scheiben wieder hinaus und in die Hölle zurück (160 ff.). —

Inmitten dieser „Teufelei“ (V. 2), der größten in Rouens Geschichte (V. 1), inmitten des ausgelassenen, größtenteils irdischen Vorspiels zum „tollsten Höllenfeste“ (V. 41—48 und 174/75 und 178/79) steht, grell beleuchtet, die unheimliche Gestalt des führenden Herlekin.

Wie die Gesamtheit der Herlekinleute, und wie jeder Bruchteil der Herlekins (V. 41—52), und wie jeder beliebige Herlekin, mag er Herlekin Narrenbeißer heißen[2]) oder namenlos als kräftiger, vielgewandter Herlekin im luftigen Turnier sich auszeichnen (V. 84 f.), als kranker, appetitloser Herlekin nach Salz jammern (V. 119 f.), als Herlekin „Gerichtsvollzieher“ Einlaß durch geschlossene Kirchentore erzwingen (V. 162), kurz: ebenso wie die ganze Gattung „Herlekin“ (Teufel) komisch ist,

[1]) Oben p. 89.
[2]) Oben p. 57 ff.

sogar in der Form ihrer ewigen Bewegungen[1]) und in der unnachahmlichen, märchenhaften Geschicklichkeit ihrer Körperteile,[2]) wie die ganze Gattung Herlekin körperlich und geistig komisch ist, so zeigt der führende Herlekin, der Ober-Herlekin, so zeigt „Herlekin" seit dem XIII. Jahrhundert komisches Wesen.

„Herlekins," des komischen Oberteufels Entwicklung, ist also genau dieselbe wie die der Herlekins, der Herlekinleute überhaupt.

Wir brauchen also Herlekins Gestalt im folgenden nicht mehr gesondert zu betrachten. Ja, wir dürfen es gar nicht. Denn es steckt viel mehr im Wesen des Ober-Herlekin, des Anführers und Anstifters der Herlekins, als wir ihm ansehen. Herlekin, der spiritus rector, lebt und webt in seinen „Leuten". Ihre Werke sind seine Werke, an ihnen soll man ihn erkennen, den Unheimlichen, nicht nur an seinen paar Worten, an dem Anteil, den er bei der gewaltsamen, Massenkräfte bedürfenden Ausführung seiner eigenen Gedanken, Wünsche und Befehle nimmt, nicht nur an seinem Äußern. Herlekin, dem Schlauen, Vielgewandten, ist nur beizukommen auf Grund der Tatsachen, die in den Werken und Zwecken seiner „Leute" liegen. Und welches waren bis jetzt — ganz kurz — diese Tatsachen?

Im XIII. Jahrhundert sind die Herlekins komische Teufel, je nach den Umständen mehr oder weniger boshaft.

Und so ist Herlekin für das XIII. Jahrhundert zu bezeichnen als der komische Oberteufel, der, wie in der Natur, so auch schon auf der Bühne des religiösen Theaters mit seinen Herlekins (Teufeln) aus dem Herlekinversteck, dem Herlekindeckmantel, chape de herlequin der Hölle hervorbrechen konnte,[3]) um die Menschheit heimzusuchen. Damit haben wir aber ein Hauptergebnis unserer Untersuchung ausgesprochen:

---

1) Oben p. 67.

2) Oben p. 97, Vers 126—131.

3) Siehe oben p. 87. Die Form des Potentialis („hervorbrechen konnte") soll andeuten, daß man in der Formel chape de herlequin sicher bereits im XIII. Jahrhundert das Wort herlequin **auch** als Individualname, d. h. auch im Sinne von Ober-Herlekin, komischer Oberteufel fühlte — für den Fall, daß die chape de herlequin im XIII. Jahrhundert schon Bühnenrequisit war, was wir ja nicht wissen. Vergl. oben p. 69, Anm. 1.

Vier Kapitel hindurch sind wir bis jetzt der „Bedeutung des altfranzösischen Wortes harlequin“ nachgegangen, bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts. Und wir haben gefunden: das französische Wort Harlequin (Herlequin) als Individualname bedeutet am Ende des XIII. Jahrhunderts „komischer Oberteufel“, „Führer der ‚Herlekins‘ genannten Luftdämonen“.

Heute, in unseren Tagen, kommt der Eigenname Harlequin in zwei Bedeutungen vor: einmal in dem alten Sinn „Führer der Luftdämonen“,[1]) „Führer der Herlekins“, „Oberherlekin“; und zweitens in dem jüngern Sinn „Komische Figur der Bühne“. Daraus ergibt sich von selbst die Frage: Wieso und in welchem Augenblick konnte Harlekin, der Herlekin, der Oberteufel der Luftwelt, zum Harlekin in unserem Sinne, dem Herlekin, dem Menschen der Bretter werden, die die irdische Welt bedeuten?

Die Antwort auf diese Frage dürfen wir aber, wie gesagt, nicht ausschließlich von der Persönlichkeit des führenden Herlekin erwarten.

Kapitel V.

Übergang des mimisch dargestellten komischen Teufelstypus Herlekin zum komischen Menschentypus.

Wir kennen nunmehr das Verhältnis der Franzosen zu ihren Herlekins so gut, daß wir behaupten dürfen: Nicht umsonst steht in einer poetischen Anweisung für den französischen Beichtiger des Mittelalters die an das Beichtkind zu richtende Frage: „Und sahst du nirgends die Leute des Herlekin?“[2]) Denn der Nordfranzose des Mittelalters steht jahraus jahrein mit Herlekin in Verbindung:

In den Januarnächten sieht und hört er seinen „Herle-

[1]) Siehe oben p. 92.

[2]) Ne lou ui tu ne la masnée
Herllequin, ne genes ne fées?
Que ta conscience m'en di?

„Romans de confession.“ Ms. Bibl. Nat. Fr. 25439 fol. 211 v °, mitgeteilt von P. Meyer: Bulletin de la soc. des anc. textes fr. 1899, p. 61.

kin" durch die Luft brausen,[1]) im Mondschein der Maiennacht huschen und hüpfen und klingen die Herlekins über das junge Laub,[2]) in den Nächten der Erntezeit ziehen die Leute des Herlekin auf dem Felde lärmend über die geerntete Frucht hin,[3]) während sie im Herbst bezaubernde Musik erklingen lassen.[4]) Im Herbst zucken aber auch die Herlekins-Irrlichter, oft klagend, aus dem nebelatmenden Boden, und Herlekin lauert in der Dämmerung dem einsamen Wanderer auf.[5]) Hat der Tod ein Familienmitglied entrissen, so gesellt sich die Seele den nächtlich ruhelos irrenden Fegefeuer-Herlekins zu[6]) oder tritt — im schlimmsten Falle — „von den Herlekins gehetzt,[7]) den Leidensweg zur Hölle an.

Wird ein Kind geboren, so beeilen sich die Eltern, es taufen zu lassen. Denn ungetauft sterbende Kinder sind den Herlekins verfallen und werden selbst zu Herlekins, in menschlicher Gestalt,[8]) oder in Form von Irrlichtern.[8]) So war es schon vor dem XI. Jahrhundert und lange vor Ordericus Vitalis, als „Menschen, so klein wie Zwerge, aber mit großen Köpfen" auf Särgen inmitten der Herlekins einhergetragen wurden;[8])

---

1) Siehe oben pp. 24, 27, 94, Anm. 2.

2) Oben pp. 39 ff. und vergl.: „La meignee de Hellequin, de dame Habonde et des esperis qu'ils appellent fées, qui apperent es estables et es arbres." Raoul de Preles „De civitate Dei", Buch XV, cap. 23, bei Du Cange, unter Hellequin.

3) Siehe Anhang No. I.

4) Thiriat in „Melusine" I, 477 und Carnoy „Revue de l'Histoire des Religions" IV, p. 372. Vergl. Van den Gheyn „Essais de mythologie et de philologie comparée" 1885, p. 111.

5) Oben p. 92.

6) Oben p. 29, besonders Anm. 2.

7) „Mais saves come seres helé
De la maisnie Hellequin
Car avec les diables sans fin
Seres en enfer tourmenté."

Verse aus einer Periphase des Buches Hiob (siehe Hist. litt. de la France 23, 254), Bibliothèque de l'Arsenal mss. 3142, fol. 167 d, zitiert bei Godefroy, Dictionnaire unter Hellequin.

8) Oben p. 25, zu vergl. mit Grimm: Deutsche Mythologie IV, Ausgabe 1878, I, 223 und II, 765 und 767 Anfang. Über ungetaufte Kinder = Irrlichter vergl. die eben zitierten Stellen mit unseren Ausführungen p. 89 ff. und besonders 92, Anm. 7.

so war es — wir werden es bald finden — noch im XIV. Jahrhundert.

Aber nicht nur die traurigen Ereignisse des Familienlebens bringen dem Menschen die Herlekins nahe, nein, auch die Feste. Die Feiern der Gemeinde, Maifeste, Kirmes oder Jahrmarkt,[1] die Jahrestage des Herlekin-Erscheinens, prunkvolle Mysterienspiele, in denen der „Herlekindeckmantel", die chape de herlequin, der Vorhang vor und über der Hölle, an Herlekin und seine Leute erinnert,[2] all die Feste der Gemeinde haben wir hier nicht im Auge.

Von der Hochzeit wollen wir reden.

Wie der Nordfranzose des Mittelalters bei einer Geburt, bei einem Todesfall, der Herlekins gedenkt, so bangt er vor ihnen in der Brautnacht. Hoch zu Roß braust am Hochzeitsabend Herlekin vors Haus, hinter ihm drein im wüstesten Lärm alle seine Leute:

„Der Reiter und sein geschwindes Roß,
Sie sind gefürchtete Gäste;
Es flimmern die Lampen im Hochzeitsschloß,
Ungeladen kommt er zum Feste ...."[3]

Ein Hochzeitsschloß steigt vor uns auf, im Paris des beginnenden XIV. Jahrhunderts.

Es ist Nacht. Vom lauten, üppigen Fest hinweg verschwindet das junge Paar ins Brautgemach. Die Braut ist reizend, aber der Bräutigam .... Sagen wir lieber gleich, daß er der Held einer Tierdichtung ist in der Art des Reineke Fuchs. Der Bräutigam ist die Verkörperung des Betrügerischen, des Falschen, französisch „faux" und erscheint deshalb trotz seines menschlich-aufrechten Ganges, seiner menschlichen Gewohnheiten und seiner menschlichen Kleidung in der Gestalt eines „Fauvel", eines „Falben", also eines Pferdes.[4]) — Das junge Paar schläft fest. — Da, was ist das? Beide fahren aus dem Schlummer:

---

[1]) Oben p. 39 ff.

[2]) Oben p. 87 ff.

[3]) Schiller, Wallensteins Lager, 11. Auftritt. Cottasche Ausgabe 1882, p. 31.

[4]) Eine Abbildung des Fauvel gibt Suchier: Geschichte der französischen Literatur, 1900, p. 217.

Es gellt und tobt und quiekt und klingt und schellt und trommelt und trappelt und paukt und singt und heult und kracht, näher und näher kommend. Erschreckt springt Fauvel aus dem Bett, eilt ans Fenster,[1]) sieht hinter den Vorhängen hindurch auf die Straßen vor dem Schloß und berichtet der entsetzten jungen Frau, indem er sie zu beruhigen sucht, was eigentlich vorgeht: Vor dem Schloß wimmelt es von Menschen.

„Verkleidet[2]) sind sie in großartiger Weise.
Die einen haben, das Vorderteil nach hinten,
Ihre Anzüge gedreht und angezogen;
Die andern haben ihre Gewänder
Aus dicken Säcken hergestellt und aus Mönchskutten. 5
Der eine hielt einen großen Hafen,
Der eine den Küchenhaken, den Rost und den
Mörser, und der andere einen Topf aus Kupfer,
Und alle spielten sie den Betrunkenen.
Der andere hielt ein Musikschlagbecken, und sie schlugen d'rauf los 10
So stark, daß alle staunten.
Der eine trug Kuhglocken
Unter seinen Schenkeln und Hinterbacken angenäht
Und darüber umfängliche Schellen,
Hochtonig beim Klingen und Schwingen, 15
Der andere Trommeln und Zimbeln

---

[1]) Siehe im Anhang No. IV die Beschreibung der Illustrationen des Roman du Fauvel (nach dem in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen mss. fr. 146, fol. 34, r⁰) und die hierzu gehörigen unveröffentlichten Textstellen.

[2]) Bibl. Nat. mss. 146 fr. fol. 34b. Mitgeteilt von G. Paris in „Histoire littéraire de la France“, XXXII, p. 146. (Vergl. auch die vorhergehenden Mitteilungen Gaston Paris' von p. 144 an.)

„Desguisez sont de grant maniere
Li uns ont le devant d'arriere
Vestuz et mis leur garnemenz;
Li autre on[t] fait leur paremenz
De gros saz et de froz a moinnes
Li uns tenoit un grant poelle
L'un le havet, le gril et le
Pesteil, et l'autre un pot de cuivre
Et tuit contrefesoient l'ivre
L'autre un bacin, et sus feroient
Si fort que trestout estonnoient
Li uns avoit tantins à vaches
Cousuz sus cuisses et sus naches,
Et au dessus grosses sonnetes
Au sonner et hochier claretes;
Li autres tabours et cimbales
Et granz estrumenz orz et sales
Et cliquetes et macequotes
Dont si hauz brais et hauts notes
Fesoient que nul ne puet dire.“

Die Ausgabe von A. Pey („Jahrbuch für romanische und engl. Literatur“, VII, 316—343 und 437—446) hält sich an die hss. 2140 der Bibl. Nat., welche die uns interessierenden Stellen nicht enthält. Vergl. A. Peys Anm. am Ende seiner Ausgabe, op. cit. 446.

Und große Musikinstrumente, schmutzig und schmierig,
Und Holzklappern und Macekotten,
Mit alledem sie solch lautes Gekreisch und laute Musik
Vollführten, die niemand beschreiben kann.“ 20

Dann sangen sie ungefähr ein Dutzend sehr „närrischer Lieder“ (sottes chansons).[1]) Und damit noch nicht zufrieden,

„Machten[2]) sie hierauf eine Schreierei —
Niemals ward so eine gehört —
Der eine zeigt seinen Hintern im Wind,
Der andere reißt ein Schutzdach ab,
Der eine zerbrach Fenster und Türen. 5
Der andere warf das Salz in den Brunnen,
Der eine warf den menschlichen Kot ins Gesicht. —
Gar zu häßlich und verwildert sahen sie aus:
An den Köpfen hatten sie haarige und bärtige Masken.
Sie führten auch zwei Bahren mit, 10
Auf denen saßen Leute, gar zu begierig,
Um dem Teufel das Lied zu singen.
Da war ein großer Riese,
Der gar zu laut brüllend daherkam.
Bekleidet war er mit gutem Broissekin-Stoff 15
Ich glaube, das war Hellekin,
Und die anderen alle: seine Leute,

---

[1]) Gaston Paris, op. cit. p. 147. — „Der persönlichen Chanson oder dem Liebeslied tritt eine „sotte chanson“ gegenüber, anfänglich nur „contre l'amour“ gerichtet, also ein parodisches humoristisches Liebeslied, „das aber je länger je freier in der Form und je frecher in der Sprache wird“, und mit dem „die alte Lyrik zum Gespött und gewissermaßen abgetan wird“. (Gröber „Französische Literatur“ in Gröbers Grundriß der rom. Phil. 1902, II, pp. 936 und 946, No. 244.) Text der sottes chansons siehe Anhang IV.

[2]) Das Folgende bietet Paulin Paris. (Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi 1836, I, 325.)

„Puis faisoient une crierie
Onques telle ne fut oïe
Li uns montret son cul au vent
Li autre rompet un auvent
L'un cassoit fenestres et huis
L'autre getoit le sel ou puis
L'un getoit le bren au visage
Trop estoient lès et sauvaige
Es tetes orent barboères
Avec eus portoient deux bières
Ou il avoit gent trop avables
Pour chanter la chanson au diable.
Il i avoit un grant jaiant
Qui aloit trop forment braiant
Vestu ert de bon broissequin
Je croi que c'estoit Hellequin
Et tuit li autre sa mesnie
Qui le suivent toute enragie
Montes est sur un roncin haut
Si très gras que par Saint Quinaut
L'en li peut les costes compter.“

Die ihm ganz wütig folgen.
Bestiegen hat er einen hohen
So gar fetten Karrengaul, daß beim heiligen Quinault 20
Man ihm die Rippen kann zählen.“

Welche Überraschung!

Wir waren auf Geisterbesuch gefaßt, statt dessen erblicken wir eine nächtliche Maskerade. Wir dachten an das wilde Heer, an wandernde Seelen, Irrlichter, Teufel und Kobolde. Und wer erscheint? Menschen!

Lärmende, sich wie toll gebärdende Menschen, als „Herlekins“ maskiert. Eine Art Polterabend ist's, der sich während Fauvels Brautnacht vor dem Schloß abspielt, aber ein Polterabend wildester Art, für den wir vergebens eine deutsche Benennung suchen. „Katzenmusik“ ist viel zu schwach. Die ganz „närrischen Lieder“, die da als Intermezzo zwischen den wüstesten Lärmereien ertönen, und die Zerstörungen, die angerichtet werden, die Tätlichkeiten, die erfolgen, das alles sieht schon mehr nach „Haberfeldtreiben“ aus. Es bleibt uns nichts anderes übrig, als all das lärmende, böse Durcheinander mit dem Namen zu bezeichnen, der im „Fauvel“, also im XIV. Jahrhundert — nach 1324 —[1]) an dieser Stelle gewählt ist,[2]) mit dem französischen Namen, welcher ebenso wie die böse Unsitte, die er bezeichnet, heute noch gilt: charivari oder chalivali.

Der Charivari ist eine für uns neue Erscheinungsform des Herlekin und seiner Leute.

Die mimische Darstellung der Herlekinleute des XIII. Jahrhunderts, wie sie Adan de le Hale uns vorführte, entfernte sich, obgleich sie gegenüber der orthodoxen, kirchlichen Tradition bereits eine Weiterentwicklung in nationalfranzösischem Sinn aufweist,[3]) noch nicht von der Grundauffassung der Herlekins als Luftdämonen.

Das beginnende XIV. Jahrhundert hält im Charivari nicht mehr an der Vorstellung von Luftdämonen fest. Denn die Herlekins des Charivari fliegen nicht, sie ziehen durch die

---

[1]) Gaston Paris op. cit. p. 146.

[2]) Onques tel chalivali
Ne fu fait. (ms. 146 f° 34 r°. Vergl. Anhang IV.)

[3]) Siehe oben p. 56 f.

Straßen, wie Menschen. Die Herlekins des Charivari sind keine Luftdämonen und eigentlich überhaupt keine Dämonen, keine Teufel mehr.

Es sind Menschen. Es sind Menschen, welche die Hochzeitsfreuden ihrer Mitbürger durch tolle Nachtlärmereien zu beeinträchtigen suchen.[1]) Um dabei die schlimmsten und schamlosesten Ausschreitungen begehen zu können, maskieren und gebärden sie sich als Herlekins, als komische Teufel. Die mimische Darstellung der komischen Teufel „Herlekins" ist nicht mehr wie im XIII. Jahrhundert, wie bei Adan de le Hale, künstlerischer Selbstzweck, sondern nur Mittel zum durchaus unkünstlerischen Zweck des scheußlichsten Nachtunfugs.

Deshalb schärft die Kirche Priestern und Laien ein, „sie dürfen nicht zusehen noch mitspielen bei der Belustigung, die charivari heißt, wobei die Leute Masken mit dem Aussehen von Dämonen benutzen, und grauenhafte Dinge werden dabei begangen." [2])

Mit dem Charivari betritt die Herlekinentwicklung abermals [3]) neue Bahnen.

Die mimisch dargestellten Herlekins des XIII. Jahrhunderts waren noch Figuren der Bühne. Die Herlekins des XIV. Jahrhunderts sind schon Gestalten der Straße. In der Darstellung der Bühnenherlekins war die Wirklichkeit, war

---

[1]) Vergl. Statuta synodalia Ecclesiae Avenionensis anno 1337, 7. Mai, Titel IV: Contra facientes ludum qui vocatur charivarit, vel alias vociferationes in solemnisatione matrimonii. Dieser Titel (in extenso gedruckt bei Martenius „Thesaurus novus Anecdotorum", 1717, Tomus quartus col. 560 f.) verbietet die direkte und indirekte Beteiligung am Charivari bei einer Geldstrafe von 10 Pfund der gebräuchlichen Münze und außerdem bei der Strafe der Exkommunikation.

[2]) „. . . . ne intersint neque ludant in ludo quod dicitur charivari, in quo utuntur larvis in figura daemonum, et horrenda ibidem committuntur." Titel „de ludis prohibitis" der Synode von Langres im Jahre 1404, gedruckt (ebenso wie die statuta synodalia von Langres aus dem Jahre 1421, die ebenfalls den Charivari Priestern und Laien bei Strafe der Exkommunikation und drei Pfund tournois verbieten) bei Bouchel, Decretorum Ecclesiae Gallicanae ex conciliis, statutis synodalibus libri 8, Paris 1609, lib. 6, tit. 19, cap. 1, und vergl. lib. 3, tit. 6, cap. 9—12.

[3]) Siehe p. 57.

der Schauspieler fast nichts; die Illusion, die Rolle, war alles. Der Mensch hinter der Herlekinmaske (Struwelfratze) und unter dem Herlekinkapuzenmantel existierte kaum, es lebten für Schauspieler und Publikum nur komische Dämonen, komische Teufel. In der Darstellung der Straßenherlekins, im Charivari, ist das Verhältnis umgekehrt: die Illusion ist nichts, die Wirklichkeit ist alles. Die Straßenherlekins werden von ihrer Zeit nicht als Herlekins, sondern als Menschen empfunden. Mag aber die innere Entwicklung der Herlekins als Gegenstand mimischer Darstellung seit dem XIV. Jahrhundert von der früheren Richtung noch so weit abweichen, mag die innere Verschiedenheit zwischen den neuen, den Menschenherlekins des Charivari und den alten, den teuflischen bezw. geisterhaften Herlekins der Bühne, der Kirche und des Mythos noch so tief gründen, die äußere Zusammensetzung der Gesamtheit der Herlekinmasse, die äußere Erscheinung des einzelnen Herlekinindividuums, kurz, die ganze äußere Zurüstung des Charivari weist gegen den äußeren Organismus selbst der frühesten Herlekingesamtheiten eine nur geringe Fortbildung auf und führt die traditionelle Form der Herlekins nur wenig verändert weiter.

Nach wie vor erscheinen die Herlekins zu nächtlicher Stunde. Und wie schon in altersgrauer Zeit, vor dem XI. Jahrhundert und schon lange vor Ordericus Vitalis, unter den Herlekins Geister mit „vielartigem Hausgerät und verschiedenen Gebrauchsgegenständen" dahin zogen,[1]) so führen die Darsteller der Herlekins im XIV. Jahrhundert alle erdenklichen Küchengeräte mit.[2]) Aber auch alle anderen Herlekins des Ordericus Vitalis, nicht nur die dämonischen Träger von Hausgerät und Gebrauchsgegenständen, werden im Charivari des XIV. Jahrhunderts noch dargestellt. Allerdings zählt sie der Dichter des „Fauvel" nicht alle einzeln auf, aber er verweist uns ausdrücklich auf die Herlekin-Illustrationen (estoire),[3]) die er seiner Dichtung beigibt. Auf diesen Illustrationen erscheinen

---

1) Oben p. 25.
2) Oben p. 105.
3) Gaston Paris op. cit. p. 146.

Herlekins mit schwarzen Gesichtern,[1]) wie die, welche bei Ordericus Vitalis „Äthiopier“ genannt wurden,[2]) oder wie es an anderer Stelle von ihnen bei Ordericus Vitalis heißt „Ohne menschliche Farbe, aber in schwarzem Dust.... und mit rabenschwarzen Bannern stürmten sie dahin“[3]) — oder wie die Gesamtheit der Herlekinteufel mit „schwarzfarbigen Gesichtern“ im Gedicht von der Entführung der Hexe Luque durch den Oberteufel Herlekin.[4]) Auch die ungetauften Kinder, die wir von Ordericus Vitalis her kennen,[5]) fehlen im Charivari nicht. Aber während die kirchlich-ernste Tradition des Ordericus Vitalis die Kinder auf fünfzig Särgen sitzen läßt, die von hundert bewaffneten Herlekins getragen werden, macht die Kinderwelt des Charivari mehr einen heiteren Eindruck.

An zwei verschiedenen Stellen des Charivarizuges schieben mehrere Herlekindarsteller einen zum Kindertransport bestimmten Schubkarren,[6]) und ein Herlekin schleppt ein Kind auf dem Rücken, im Buckelkorb.[7]) Ja, die Charivariherlekins führen einen richtigen Kinderwagen mit, der stark besetzt ist.[8]) Und wie im XI. Jahrhundert, nach Angabe des Ordericus Vitalis, der keulenbewaffnete Riese Herlekin einen Teil seiner Leute an sich vorbeiziehen läßt, um sich dann plötzlich der Kinderabteilung anzuschließen,[9]) so wird im Charivari der Kinderwagen von dem Darsteller des führenden Herlekin eigenhändig geschoben.[10]) Also auch das persönliche Interesse Herlekins für die ihm verfallenen Kinder und die Art der Betätigung dieses Interesses ist alt. Wer aber hilft im Charivari dem Darsteller des führenden Herlekin beim Schieben des Kinder-

---

[1]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 2, Personen 2 und 6 und Abteil. 3, Person 5.

[2]) Oben pp. 25, 27 f.

[3]) Oben p. 26.

[4]) Siehe oben p. 96, Vers 107.

[5]) Oben p. 25, vergl. p. 89.

[6]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 2, Personen 5, 6, 7 und Abteil. 3, Person 7.

[7]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 5.

[8]) Siehe übernächste Anmerkung.

[9]) Siehe oben p. 25.

[10]) Anhang No. IV, Illustration II.

wagens? Ein kleines, grüngekleidetes Hexlein![1]) Ebenfalls eine alte Bekanntschaft. Der führende Herlekin, der Oberteufel, ist intim mit Hexen. Wir haben ja einer tollen Entführung einer Hexe durch Herlekin beigewohnt. Luque, die Verfluchte, hieß die Auserkorene.[2])

Und wie neben dem führenden Herlekin, so ist die unkeusche Weiblichkeit, die alte und junge, mehr oder weniger oder gar nicht bekleidet,[3]) auch neben den einzelnen Herlekins im Charivari vertreten. Auch das ist alte Tradition: unsittliche Frauen ziehen von jeher mit den Herlekins, und zwar nicht nur verstorbene, sondern auch lebende Frauen, wie Ordericus Vitalis ausdrücklich feststellt.[4]) Darum auch wußte manche Alte in „wahnsinnigem Gewäsch“[5]) so gut über die Herlekins Bescheid, darum wandte sich der Herlekin Narrenbeißer ohne weiteres an die „alte, aufgeschminkte“ Megäre um Auskunft in Herlekin- und Feensachen.[6])

Und so ist es denn nicht mehr als billig, daß denjenigen Frauen, die als Zauberinnen den Teufeln besonders nahe stehen, im Charivari reservierte Plätze eingeräumt werden. Sie sitzen mit ihren männlichen Kollegen, den Hexenmeistern, auf zwei Bahren, über die mit Stabgitter versehene Kisten, wie Käfige, gestülpt sind.[7]) Solch' einen seltsamen Gefangenentransport sahen wir schon einmal[8]) unter der Eskorte von dreitausend tanzenden Herlekinteufeln den Weg zur Hölle nehmen:

> „Allesamt, die sie fanden,
> Sie brachten es fertig, sie mitzunehmen,
> Alle die sich auf Zauberei verstanden,
> Führten sie tanzend
> Vor Hellekin in die Hölle.“

hieß es im Gedicht über die Entführung der Hexe Luque.

---

[1]) Ebenda.

[2]) Siehe oben pp. 94 ff.

[3]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 6 und Abteil. 3, Person 3 und Person 6.

[4]) Oben p. 25 f.

[5]) Anhang No. II b.

[6]) Oben p. 42, Vers 595 ff.

[7]) Anhang No. IV, Illustration III.

[8]) Oben p. 95, Vers 40—55.

Und wie dort der führende Herlekin sich persönlich für die eingebrachten Zauberleute interessiert, so galoppiert auch im Charivari der Darsteller des Oberteufels Herlekin auf seinem Klepper heran — wenn er beim Kinderwagen nach dem Rechten gesehen —, um die teuflischen Träger der beiden Bahren und Käfige nebst deren Insassen zu überwachen.[1]

Nun kann's ja nicht fehlen, daß die in den Käfigen Eingesperrten „dem Teufel das Lied singen", wie der Dichter des „Fauvel" sich ausdrückt.[2] Er deutet mit dieser Wendung an, daß für ihn und seine Zeitgenossen — entsprechend der uns bekannten Vorstellung schon des XIII. Jahrhunderts[3] — Herlekin und die Hauptmasse der im Charivari dargestellten Herlekins komische Teufel sind. Und so schildert er sie denn als „zu häßlich und verwildert"[4] und fügt erklärend hinzu: „An den Köpfen hatten sie haarige und bärtige Masken" (barboeres).[5] Das haben wir erwartet. Denn wie sah die Herlekinmaske des Schauspielers aus, der uns im Jahre 1262 den komischen Teufel Narrenbeißer spielte? „Das Haupt borstig-verstruwelt, die wirren Massen des Kopf- und Barthaars ineinander übergehend: Stirn, Wangen und Kinn, die mit dem riesigen Mund und den hervorstehenden Zähnen das denkbar verzerrteste Gesicht bilden, ganz von Haargestrüpp überwuchert"[6] — so verneigte sich der Darsteller des „Bartmännleins",[7] des „Beißers der Narren"[8] vor dem Publikum mit der Frage: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?"[9]

Wenn also die Veranstalter des Charivari die traditionellen, häßlichen, verstruwelten Herlekingesichter nachahmen wollten, so konnten sie das — wie der Darsteller des Herlekin Narrenbeißer bei Adan de le Hale — nur durch solche Masken bewerkstelligen, die die „Struwelfratzen" (hures) der Herlekins

---

[1]) Siehe Anhang No. IV, Illustration III.
[2]) Oben p. 106, Vers 11/12.
[3]) Oben pp. 62 ff. und 89, 99.
[4]) Oben p. 106, Vers 8.
[5]) Oben p. 106, Vers 9.
[6]) Oben p. 59.
[7]) Oben p. 58.
[8]) Oben p. 59.
[9]) Oben p. 57.

getreu wiedergaben. Und so stellen denn die Masken der Charivariveranstalter — wie uns ein Blick auf die Illustrationen des „Fauvel" zeigen soll — das uns bereits vertraute Herlekin-Teufelsgesicht dar: die „Struwelfratze" (hure). Die Herlekinmasken, die im Charivari vertreten sind, entsprechen den drei uns bekannten[1]) Abstufungen (menschlich, teuflisch, bestialisch) des dem Wort „Struwelfratze" zugrunde liegenden Begriffes. Die Masken der Herlekindarsteller des Charivari geben deshalb alle die innerhalb der drei Abstufungen möglichen Variationen der „Struwelfratze" wieder: von der noch menschlichen Grimasse mit breitem Mund und langen Zähnen[2]) und dem noch menschlichen Struwelkopf[3]) über die weniger menschenähnliche Teufelsfratze[4]) bis zum Tierkopf[5]) und Bestienrachen.[6])

Auffallend hoch, breit und tief sind in vielen Herlekinmasken, gleichviel, ob sie Menschen-, Teufels- oder Tiergesichter darstellen, die Augenhöhlen.[7]) Welche Gestalt nun die Herlekinmasken im Einzelfalle annehmen mögen, ihre vom Dichter hervorgehobene Häßlichkeit[8]) ist dazu bestimmt, die Komik des Charivari zu steigern.

Daß der Charivari etwas Komisches sein soll, bedarf keines Beweises. Die bloße Tatsache, daß der Charivari eine mimische Darstellung der Herlekins, eine Herlekinsmaskerade ist, genügt. „Herlekin und seine Leute"[9]) kennen wir ja längst als komische Teufel. Aber alles, was wir von der Komik der früheren Herlekins, der Herlekins als komischer Teufel und als Luftdämonen wissen, wird überboten durch die Komik der

---

1) Oben p. 57, Anm. 5.

2) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 1, 5, 6; Abteil. 2, Person 6 und 8; Abteil. 3, Person 5.

3) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 3.

4) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 2, Person 1 und Person 2 und Illustration IV, Abteil. 3, Person 4.

5) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 1, Person 2 und Abteil. 2, Person 5.

6) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 1, Person 4 und Abteil. 2, Person 7.

7) Anhang No. IV, ganz am Ende.

8) Oben p. 106, Vers 8 und 9 und vergl. p. 65 f.

9) Oben p. 106, Vers 16 und 17 und vergl. p. 94, Vers 21 ff.

neuen Herlekins des Charivari, durch die Komik der Herlekins als Menschen.

Von den „haarigen und bärtigen Masken“ der Herlekindarsteller, von den in allen Spielarten erscheinenden „Struwelfratzen“ (hures) des Charivari ist bereits gesprochen. Den grotesken Fratzen der Masken entsprechend soll auch das Kostüm der Charivariherlekins durch seine Häßlichkeit komisch wirken. Und so ziehen denn im Charivari umgedrehte Kleider, dicke Säcke und die uns bekannten chapes de herlequin, Herlekin-Kapuzenmäntel (Kutten)[1]) vorüber, aber sie bedecken keinen Herlekinkörper ganz. Im Gegenteil!

Die Herlekindarsteller kokettieren mit ihrer Nacktheit, Männer wie Frauen, und manche von ihnen weisen das Straßenpublikum auf bloße Körperteile hin, in einer unflätigen Art, die zwar der Dichter des „Fauvel“ in Wort und Bild drastisch darstellt,[2]) die sich aber unserer Beschreibung entzieht. Unter den Herlekins, die weniger nackt sind, fallen mindestens ein Dutzend Herlekins dadurch auf, daß ihr Körper ganz oder teilweise in einer Tierhaut steckt. Gleich der Herlekin-Fahnenträger, der den Charivari eröffnet, erscheint mit einer Tierhaut.[3]) Sein Nebenmann, ein baumlanger als Schafsbock maskierter Kerl, trägt um die Schultern, den einzigen bedeckten Körperteil, eine blaugefärbte Tierhaut,[4]) und neben Herlekins in gelblich-zottigen,[5]) in rotbraun-zottigen,[6]) braun-zottigen[7]) oder grün-zottigen Häuten[8]) tollen drei Herlekins herum in je einer vollständig naturgetreuen, enganliegenden Löwenhaut mit

---

[1]) Oben p. 105, Vers 1—5, insbesondere Vers 5, zu vergleichen mit Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 7; Abteil. 2, Person 2 und Person 8; Abteil. 3, Person 1 und Person 7, sowie mit der Schlußbemerkung zu dieser Nummer des Anhangs.

[2]) Siehe oben p. 105, Vers 12ff., p. 106, Vers 3 und Vers 7 und vergl. Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Vorbemerkung und Person 3, Person 6; Abteil. 2, Person 3 und 4; Abteil. 3, Person 2. Siehe noch die Schlußbemerkung zu der ganzen No. IV des Anhangs, betr. die Illustration I.

[3]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 1.

[4]) Ebenda, Person 2.

[5]) Ebenda, Schlußbemerkung, betr. Illustration I, Abteil. 2.

[6]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 1, Person 5.

[7]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 2, Person 8.

[8]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 2, Person 1.

Löwenkopf und Löwenmähne,[1]) und ein Herlekin in Ochsenmaske, mit Struwelkopf und zwei riesigen Hörnern, ist in eine von oben bis unten anliegende Ochsenhaut gezwängt.[2])

In Verbindung mit den teuflisch-häßlichen, komischen Herlekinmasken und Herlekinkleidern wirkt auch die Herlekinausrüstung komisch: all die Küchenhaken und Roste und Mörser und kupfernen Töpfe und Musikbecken,[3]) dann die Handkörbe und Buckelkörbe und Kinderwagen und Schubkarren und die käfigbetürmten Bahren,[4]) und schließlich die Kuhglocken und großen Schellen und Trommeln und Zimbeln und Paukenschläger und Holzklappern und Macekotten und die „großen, schmutzigen und schmierigen Musikinstrumente“,[5]) die letzteren so zahlreich vertreten, daß z. B. eine kleine Herlekingruppe unseres Charivari nicht weniger als fünf Tambourins, eine Viole, zwei große Klingeln und zwei Musik-Schlagbecken in Bewegung setzt![6])

Das führt uns zu den Bewegungen der Charivaridarsteller. In diesen Bewegungen verkörpert sich die im Vergleich zu den dämonischen Herlekins so ungemein gesteigerte Komik der Herlekins als Menschen. Wir erinnern uns von den dämonischen, lustigen Bühnenherlekins her der charakteristischen, ununterbrochenen Bewegungen des Kopfes und des Oberkörpers bei dem ins Publikum geworfenen Fragegruß „Steht sie mir gut, die Struwelfratze“?[7]) Fragegruß und Bewegungen stellen dort eine unmittelbare Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum her. Die Zuschauer sollen über die gelungene, naturgetreue Herlekinleistung des Schauspielers lachen. Bei den ausgelassenen Darstellern des Charivari, deren Nachtpublikum ein durchaus unvorbereitetes, teilweise sogar unfrei-

---

[1]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 1. Person 4 und Abteil. 2, Person 7 und Schlußbemerkung.

[2]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 2, Person 5.

[3]) Oben p. 105, Vers 6 ff.

[4]) Oben p. 111.

[5]) Oben p. 106, Vers 11 ff. zu vergleichen mit Anhang No. IV, Illustration IV.

[6]) Anhang No. IV, Schlußbemerkung.

[7]) Oben p. 62.

williges ist, muß die Berechnung auf den schauspielerischen Effekt ungleich größer sein.

Welchen Eindruck wird der Charivari auf das während der Brautnacht aufgeschreckte junge Ehepaar ausüben?

Welch entrüstete Gesichter aller jäh dem Schlaf entrissenen Philister werden aus den Fenstern fahren, besonders[1]) wenn die Fenster eingeworfen, die Türen zerschlagen, die Schutzdächer abgerissen, die Brunnen versalzen werden und den erbosten Spießbürgern als Antwort auf ihren Protest gegen all den nächtlichen Unfug die unsaubersten aller Geschosse in die verschlafenen Augen fliegen?

Werden sie zuletzt gute Miene zum bösen Charivarispiel machen und am Ende gar wider Willen einstimmen in das Gelächter der johlenden Menge der Gaffer und Mitläufer?

Mehr also wie jede mimische Darstellung ist der Charivari auf den Effekt berechnet. Es kommt hinzu, daß im Charivari nicht mehr die innere Macht des alten ernsten Herlekinmythos lebt, ferner daß die Grundidee des Charivari, die mimische Darstellung der komischen Herlekinteufel, von Anfang an im Bewußtsein aller Mitwirkenden verdunkelt wird durch die Absicht, möglichst wilden Unfug zu verüben. Weniger das Gemüt als die Sinne des nächtlichen Publikums suchen die Straßenherlekins zu erregen, und als nicht gerade zimperliche Leute haben sie ihren Hauptspaß an dem Ohr und Auge verletzendsten gröbsten, gemeinsten Effekt.

Daher die grotesken Verdrehungen und Stellungen des meist nackten Körpers, die der Dichter als Imitation der Bewegungen von Betrunkenen[2]) charakterisiert.

Da humpelt z. B.[3]) halb kriechend, halb gehend, in grünen Strumpfhosen, die bei jeder Bewegung herunterfallen, ein Herlekin einher, den Kopf fast am Boden, die rechte Hand auf ein winzig kleines Stöckchen gestützt. Er trägt auf dem Nacken einen vollständig entkleideten anderen Herlekin, dessen Beine des humpelnden Herlekins Hals umklammern, und der fortwährend mit einem Paukenschläger ein Tambourin bearbeitet.

---

[1]) Oben p. 106, Vers 1 ff.

[2]) Oben p. 106, Vers 9 ff.

[3]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 2, Personen 3 und 4.

Und dort [1]) eilen drei andere Herlekins dahin, die mitten im Charivari folgendes Kunststück wiederholen: der erste — im Herlekinmantel mit hell-lila Kapuze — trägt auf dem Rücken in einem kleinen Korb von konkav gewölbtem Boden ein erwachsenes, nacktes Mädchen; der zweite — in grünen, fallenden Strumpfhosen — hebt im Augenblick, da sich der erste nach vorn überbeugt, den Korb und seine Last vom Rücken des ersten ab, und der dritte — ein entsetzlich häßlicher Herlekin mit verstruweltem Gesicht und Bart — nimmt die Ladung vom zweiten in Empfang, um sie dem ersten zurückzugeben.

Alle diese Herlekindarsteller müssen äußerst geschickte Leute sein, um in dem allgemeinen Durcheinander des Charivari das Gleichgewicht nicht zu verlieren und um das schnelle Tempo der vor und hinter ihnen tollenden Herlekins beizubehalten. Diese Geschicklichkeit der Herlekins in den für Menschen schwierigsten Bewegungen ist ein Erbe aus ihrer alten Tätigkeit in der Luft. [2]) Wir waren bereits früher, zuzeiten der luft-dämonischen Herlekins, Zeugen, wie die Herlekins „die Salz- und Heringsschiffe, so, wie sie Reihe an Reihe lagen, immerfort durcheinanderwirbelten, indem sie sie zugleich um und um drehten“. [3]) Das war in der Tat ein Kunststück und wurde damals ausdrücklich vom Dichter als „eine zu schöne Geschicklichkeitsprobe“ [3]) bezeichnet. Dasselbe Lob müssen wir der Fertigkeit aller Herlekins zuerkennen, mit der sie zur Überraschung eines einzelnen Herlekin „so viele Bäume um ihn herum niederfallen lassen, daß er nicht sehen kann, wie er ihnen entwischen könnte“. [4]) —

Die Geschicklichkeit der Luftherlekins aber ist eine aus ihrer allgemeinen Beweglichkeit hervorgegangene Eigenschaft. Sie entstand dadurch, daß die Herlekinbeweglichkeit hier und dort stereotype Formen annahm, z. B. die Form des Hin- und Herneigens des Kopfes und des Oberkörpers („Steht sie mir gut,

---

[1]) Ebenda, Personen 1—4.

[2]) Oben p. 67.

[3]) Oben p. 97, Vers 126—132.

[4]) Oben p. 96, Vers 93—97.

die Struwelfratze?“ „Steht sie mir gut, die Kapuze?“)[1]) oder die Form des Spielens und Tanzens,[2]) die insbesondere auch der führende Herlekin pflegt.[3]) Die Tanzform der Herlekinbeweglichkeit führte sogar dazu, die Gesamtmasse der Herlekins einfach als „Reigen“ oder „Tanz“ zu benennen.[4]) —

Auch die ganze Herlekinbeweglichkeit lebt im Charivari fort. Selbstverständlich! Sie bildet eine ganze Hälfte des schauspielerischen Effekts der Charivarileute und wird deshalb bis zu einer an Tollheit grenzenden Komik gesteigert, sowohl in der Form der Bewegungen wie in deren Häufigkeit. Die Ausdauer der Charivariherlekins wird ermöglicht durch den beschleunigten Rhythmus, den erhöhten Lärm und die vermehrte Vieltonigkeit der Herlekinmusik.

Denn während früher das „tintin“ des Glöckchengeläuts in der Herlekinmusik so vorherrschte, daß „Herlekintöne“ und „Glöckchengeläut“ eins waren,[5]) stimmt der Charivari „närrische Lieder“ an, und vorher und nachher erfüllt er die Luft mit einem Orkan unartikulierter Töne,[6]) verstärkt durch die ohrenzerreißende Disharmonie der unmöglichsten Musikinstrumente.

Das Wesen der Herlekinteufelei als Vorwand für nächtliche Ausschreitungen roher Gesellen bei Hochzeiten kennen wir nun, mit andern Worten: wir kennen die Herlekinteufelei in der Form des Charivari.

Aber was ist im Charivari aus dem führenden Herlekin, aus dem komischen Oberteufel geworden?

---

[1]) Oben p. 67.

[2]) Oben p. 95, Vers 53 ff.

[3]) Ebenda.

[4]) Vergl. Anhang No. IIb: Hellequin .... die bewaffnet spielen .... und folgende Stellen des „Etienne de Bourbon“ (oben zitiert p. 63) „militum venancium vel ludencium“ = „de familia Allequini“ = „milites et dominas ludentes et choreizantes“ mit folgenden Versen des XV. Jahrhunderts: „Ainsi comme Richart fort a chevaucher print, Une carolle vit de gens qui s'entretint. Adonc de la mesgnée Hanequin luy souuint .... Et tous ceulx que veez tenir en ceste dance“. Aus dem „Roman en vers de Richart filz de Robert le diable“, zuerst gedruckt im Jahre 1496 und neu herausgegeben von Silvestre in der Collection de poésies, romans .... des XV[e] et XVI[e] siècles, 1836, 1—6, No. 5 a III ff.

[5]) Oben pp. 41, Anm. 1 und 35, Anm. 3.

[6]) Oben p. 106, Verse 19 und 1 und vergl. p. 97, Vers 137.

Die Frage ist um so wichtiger, als ja seit den Feststellungen des vierten Kapitels der führende Herlekin im Mittelpunkt unseres Interesses stehen muß. Das Ergebnis des vierten Kapitels war die Wahrscheinlichkeit, der Harlekin unserer Tage sei der zum komischen Menschen und zum Gegenstand mimischer Darstellung gewordene Führer der Herlekinleute, der komische Oberteufel „Herlekin“.[1])

Der Charivari des „Fauvel“ zeigt uns nun zum erstenmal einen Menschen in der Verkleidung des führenden Herlekin. Der Darsteller des „Herlekin“ muß ein langer, kräftiger Mensch sein. Denn er soll, wie der Fauveldichter sagt, den Eindruck eines „großen Riesen“[2]) hervorbringen. Das verlangt die Tradition. Schon vor dem XI. Jahrhundert, also im Herlekinmythos, stellte man sich den führenden Herlekin, wie wir dem Bericht des Ordericus Vitalis entnehmen,[3]) als einen keulenbewaffneten Riesen vor, und auf Herlekins gefährliche Körperstärke wird auch im XIII. Jahrhundert, bei Adan de le Hale[4]) und in der Volkstradition sogar noch heute angespielt.[4]) Der Darsteller des führenden Herlekin im Charivari beweist seine Kraft durch „zu lautes Brüllen“.[5]) Sonst beruht das Überragende seiner Persönlichkeit ausschließlich in Äußerlichkeiten:[6]) in der besseren Kleidung — er trägt „guten Broissekinstoff“, während die Durchschnittsherlekins entweder gar nichts oder Tierhäute, Säcke, Herlekinkapuzenmäntel, umgedrehte Kleider oder Tücher tragen —, dann in der Körperlänge und schließlich in dem Erscheinen zu Pferde. Sein Pferd, das einzige im ganzen Charivari, ist „ein hoher, so gar fetter Karrengaul, daß, beim heiligen Quinault, man ihm die Rippen kann zählen“. Auf diesem edlen Tier galoppiert der Darsteller des Oberherlekin laut brüllend bald an der Spitze des Charivari, so daß ihm alle andern Herlekinvertreter „ganz wütig folgen“,[6]) bald sprengt er in die Reihen des Charivari hinein, hilft den

[1]) Oben p. 99 u. folg.
[2]) Oben p. 106, Vers 13 f.
[3]) Oben pp. 25, 27.
[4]) Oben pp. 56 und 91.
[5]) Oben p. 106, Vers 14 ff.
[6]) Ebenda, Vers 18.

Kinderwagen schieben,[1]) oder defiliert mit dem Train der Hexen- und Hexenmeisterkäfige vor dem nächtlichen Publikum.[2])

Der Riese Herlekin, der im XI. Jahrhundert noch Führer des Seelenheeres war,[3]) und der im XIII. Jahrhundert schon der komische Oberteufel ist,[4]) Herlekin hat sich bereits zu Beginn des XIV. Jahrhunderts — ebenso wie die anderen Herlekins alle — zum Menschen entwickelt, und zwar zur komischen Hauptperson unter den Darstellern des Herlekin-Charivari: der längste, stärkste und lungenkräftigste Rüpel unter den als Teufel maskierten wüsten Ruhestörern des nächtlichen Charivari, derjenige, der im Broissekingewand auf einer elenden Mähre den ganzen wilden Aufzug leitet, heißt Herlekin. Wie hat sich nun der komische Rüpel Herlekin mit dem Namen und den Eigenschaften des Oberteufels weiter entwickelt? Die Geschichte des Charivari muß darüber Auskunft geben können: denn die Teufelsmaskerade „Charivari“ wird dem gallisch-französischen Volkscharakter, dessen Vorliebe für geräuschvolle Kundgebungen „à propos de tout et à propos de rien“ uralt ist, zum Bedürfnis. Sogar Fürsten und Könige können der Versuchung nicht widerstehen und müssen sich sagen lassen: „Der Charivari des Teufels, die Männer und Frauen, die dessen Veranstaltung dulden, und die ihn selbst veranstalten, insbesondere die Souveräne, werden nur zu bald blutige Rechenschaft dafür ablegen“.[5]) Man versteht diese Entrüstung, namentlich von seiten hoher kirchlicher Kreise, noch besser, wenn man aus Konzilienbeschlüssen des XV. Jahrhunderts erfährt: „Jener verdammenswerte, ... in der Volkssprache Charivari genannte Vorgang, der an mehreren Orten bei Tag und unter dem Schutze der Nacht

---

[1]) Oben p. 110.

[2]) Oben p. 112.

[3]) Oben p. 24.

[4]) Oben pp. 93—102.

[5]) „. . . . le chalivali du diable, ceux et celles qui le souffrent à faire et le font, especialement les souverains, en rendront cruel compte assez tost et briefvement.“ Chasteau perilleux Bibl. Nat. 7034 (bei Godefroy, unter charivari).

Verstümmelungen und Ermordungen zur Folge gehabt hat..."[1]) Karl VI. von Frankreich z. B. war einer jener Souveräne, die es nicht lassen konnten, sich einmal am Charivari zu beteiligen. Der Charivari, den Karl VI. im Jahre 1389 in Paris vor seinem Schlosse inkognito mitmachte, fand sogar in der Brautnacht einer Hofdame der Königin statt. „Aber da der Charivari von den Offizieren der Königin vermittels Stockschlägen angegriffen worden war, wurde der König . . . . angegriffen wie die andern, gab sich jedoch nicht zu erkennen" und „geriet" geradezu durch diese „Maskerade in Lebensgefahr".[2])

Man sieht, die satirische, böse Absicht der nächtlichen Teufels- bezw. Herlekindarsteller der Straße spielt den Charivari leicht von dem Gebiet der Beleidigung, des groben Unfugs und der Sachbeschädigung hinüber auf das der Körperverletzung, des Totschlags, des Widerstands gegen die Staatsgewalt und der beginnenden Revolte. Bei öffentlichen, sehr gewagten Demonstrationen im Teufelskostüm, besonders bei Nacht, in Frankreich, und gar in Paris, ist es unvermeidlich, daß die wild gewordene Volksmasse über die Grenzen des mittelalterlichen rohen Spaßes hinausstürzt. Gerade die unabsehbaren Verwicklungen, zu denen der Charivari führen muß, seine Folgen, zeigen noch deutlicher als seine oben[3]) bereits

---

[1]) „. . . . in illo damnabili actu qui carivarium, vulgariter charivari nuncupantur . . . ., frequenter ex tali . . . . actu in locis pluribus de die et sub noctis umbraculo mutilationes et homicidia sunt secuta." Statuta concilii prov. Andegavensis die XVII julii a. D. 1448. De matrimoniis. In „Acta Conciliorum et Epistolae decretales ac constitutiones summorum pontificum. 1438—1549." Paris 1714, Band 8.

[2]) „Ce [le „Ballet des Ardents"] n'étoit pas la première mascarade ou il [Charles VI] avoit couru fortune de la vie. En 1389 une Dame que la Reine aimoit fort . . . . se remaria . . . . Mais le Charivari ayant été chargé à coups de bâtons par les Officiers de la Reine, le Roi qui s'étoit mis dans la foule pour en avoir le plaisir, fut chargé comme les autres, et ne se fit point connoître." Choisy, Histoire de Charles VI, 1695, p. 132, nach mss. Rousseau 5. vol. Choisy, op. cit. „Au lecteur", II, bezeichnet als eine seiner reichhaltigsten Quellen die Handschriften „de Monsieur Rousseau, Auditeur des Comptes". Nur zwei Manuskripte aus der Sammlung des Rechnungshofauditors Rousseau besitzt die Pariser Nationalbibliothek, nämlich lat. 9984 und franç. 7144. Keines von beiden ist das von Choisy hier benutzte Manuskript.

[3]) p. 108.

festgestellten psychologischen Ursachen, warum der Schwerpunkt des Charivari im Menschlichen liegt, und nicht mehr im Teuflisch-Herlekinischen.

Das Auge des Gesetzes sucht die Persönlichkeit festzustellen, die hinter der Herlekinmaske steckt. Die Illusion der Bühne gedeiht nicht auf der Straße, und die Polizei hat kein Verständnis für Mythologie. Sie weiß, das sie es mit einem falschen Herlekin und mit falschen Herlekins zu tun hat, deren Teufelsherrlichkeit schon auf dem Wege zum Arrestlokal in die Brüche geht. Und so wird der Spitzname „falsche Herlekins" volkstümlich zur Bezeichnung von Leuten, die in den bösen Charivari hineinpassen, von gefährlichen Menschen, von neidischen, von verleumderischen Subjekten, deren Charivarilärmerei nur das Vorspiel zu den gefährlicheren Charivariausschreitungen ist.

Darum heißt es im XV. Jahrhundert:[1])

„Gefährlichkeit, Neid, Lästermaul
Sind allüberall falsche Herlekins.
Sei auf der Warte, daß ihre Tat dich nicht berühre;
Denn sie taugen weniger als Schurken.
Schlimmeres tun sie als die Lärmhörner zu blasen." —

Diese Lärmhörner (bouquins, cornets à bouquins)[1]) des Charivari des XV. Jahrhunderts haben sich für die Folgezeit nicht nur im Charivari erhalten, sondern sie sind das Lieblingsblasinstrument des Pariser Karnevals der Straße geworden und sind es geblieben bis in das letzte Viertel des XIX. Jahrhunderts. Im Jahre 1879 berichtet Fournier, der beste Kenner des Pariser Straßenlebens[2]): „Sogar die sogenannten Lärmhörner (cornets à

---

[1]) „Songe doré de la pucelle" bei De Montaiglon, Poésies françaises des XVe et XVIe siècles, 1856, III, 224:

„Dangier, Envie, Male-Bouche
Sont tout par tout faulx helequins;
Garde que leur fait ne te touche,
Car ilz valent pis que coquins.
Pis font que donner les boucquins." —

Donner les boucquins erklärt De Montaiglon (loc. cit. Anm.) als „faire un charivari en sonnant dans des cornets à bouquins".

[2]) Fournier „Les rues du vieux Paris" 1879, 281 (nach einem Artikel von Drumont in der „Liberté"): Il n'est pas jusqu'à ces trompes en terre cuite, dites „cornets à bouquin" dont la note rauque et agaçante retentit

bouquin), jene Blasinstrumente aus gebranntem Ton, deren rauher, widerwärtiger einer Laut während des Karnevals auf allen Straßen widerhallt, sind Gegenstand eines ziemlich bedeutenden Handels. Sie kommen meist aus dem Departement der Oise, namentlich aus den Töpfereien des Dorfes Savignies, zehn Kilometer von Beauvais. Beim Herannahen des Karneval verschickt sie Savignies in Pferdekarrenladungen an fünfzehn oder zwanzig Pariser Steingutgeschäfte, die sie während der Fastnachtstage zu Tausenden an die Jungens absetzen."

Noch manches andere Attribut hat der Charivari im Laufe der Zeit seinem Verwandten, dem Karneval, abgetreten, niemals aber hat er auf eine selbständige Existenz verzichtet.

Noch heute ist der Charivari lebendig. Man betrachte z. B. das Titelblatt der bekannten,[1]) noch heute in Paris erscheinenden politisch-satirischen illustrierten Tageszeitung „Le Charivari" vom 27. Februar 1834.[2]) Dieses Titelblatt zeigt uns über der damals berüchtigten „Birne" (Poire = Dummkopf = Kopf Louis Philipps) das Bild eines Charivari des XIX.

---

dans toutes les rues pendant le carnaval, qui ne soient l'objet d'un commerce d'une certaine importance. Elles viennent pour la plupart du département de l'Oise, particulièrement des poteries du village de Savignies, à dix kilomètres de Beauvais. Aux approches du carnaval, Savignies les expedie par charretées à quinze ou vingt faienceries parisiennes qui les revendent par milliers aux gamins pendant les jours gras.

[1]) Im März 1853 schreibt Edmond About an seinen Freund Francisque Sarcey, damals noch Lehrer am Gymnasium in Chaumont: „Ma mère m'a envoyé ta lettre au recteur (den nachmals berühmt gewordenen Brief, in welchem Sarcey um die Erlaubnis nachsucht, seinen Bart behalten zu dürfen), histoire de rire, et comme on envoie un article du „Charivari" écrit par un écrivain." (Le Journal de Jeunesse de Sarcey, 1839—1858, ed. Adolphe Brisson, Zeitung „Le Temps" 28. Januar 1903, Seite 3, Spalte 2.)

[2]) Reproduziert bei Eduard Fuchs „Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit", 1901, p. 355. und vergl. dort noch die Illustration p. 324 (Les Poires). — Außer der Tageszeitung „Le Charivari" gibt es noch einen illustrierten komischen Kalender „Le Charivari", der zu den lustigsten seiner Art gehört: „tous ceux qui croient avec raison le rire utile à la santé, tous ceux qui aiment les bons mots, les gauloises fantaisies, les histoires burlesques, les drôlatiques aventures et les folles equipées, n'ont qu'à lire le „Lunatique" ou le „Comique", ou l'Almanach pour rire, ou le „Charivari" qui conservent la tradition de la vieille gaieté française" („Petit Temps", 12. Oktober 1902).

Jahrhunderts. Der Charivari des XIX. Jahrhunderts unterscheidet sich bei gleichgebliebener Ausgelassenheit von dem des XIV. dadurch, daß die teuflische Schamlosigkeit einem gewissen menschlichen Anstand gewichen ist in Maske, Kostüm und Haltung, mit anderen Worten: die Äußerlichkeiten des Charivari haben bis zum XIX. Jahrhundert allmählich dieselbe Wandlung erfahren, die schon vor dem XIV. Jahrhundert das innere Wesen der Herlekins durchgemacht hatte: den Übergang vom Teuflischen zum Menschlichen. Nur vollzog sich der Wechsel in den Äußerlichkeiten, dem Entwicklungsgesetz jeder Tradition, und insbesondere, wie oben[1]) gezeigt wurde, auch der Herlekin-Tradition entsprechend, viel langsamer als der Wechsel des inneren Wesens.

Die Veranstalter des Charivari trugen im XIV. Jahrhundert häufig Herlekinkostüm,[2]) im XV. Jahrhundert ebenfalls, wie die zitierten[3]) Verse von den falschen Herlekins mit den Lärmhörnern besagten. Diese Verse enthalten ein Sprichwort über die Charivariherlekins: „Die falschen Herlekins .... sie tragen weniger als Schurken, Schlimmeres tun sie als die Lärmhörner zu blasen“. Während nun die dem XV. Jahrhundert angehörende Fassung dieses Sprichworts im Charakter der Charivariherlekins die Gemeinheit über die Komik überwiegen läßt, spricht sich eine im XVI. Jahrhundert[4]) gebrauchte Fassung desselben Sprichworts im entgegengesetzten Sinn aus: „Herlekins, mehr Narren als Schurken“.[4]) Im XVI. Jahrhundert also zeigen sich die ersten starken Ansätze zu einer neuen Abzweigung von dem Stamm der Charivariherlekins: die närrischen Herlekins bilden sich, Menschen, die nach und nach die ihnen vom uralten Stammbaum anhaftende teuflische Gemeinheit abstreifen — und mit ihr das teuflische Herlekinkostüm und den Herlekinnamen — und die mehr und mehr harmlos werden.

---

[1]) p. 109 ff.

[2]) p. 106, 112 ff.

[3]) p. 122.

[4]) Nach dem „Recueil des Sentences notables ....“ des Gabriel Murier, 1568, von dem weiter unten im Text ausführlicher die Rede sein wird. — Die Fassung lautet: Des Hennequins, Plus de fous que de coquins.

In dieser Entwicklung steht der Charivari noch heute. Denn das Böse und Häßliche in ihm[1]) und an ihm[2]) ist noch bemerkbar. Ja, der Charivari nimmt sogar noch heutzutage dann und wann die Form einer Teufelsmaskerade an. Jules Breton, der Maler, hat als Kind einen solchen Teufels-Charivari erlebt. Er schildert ihn folgendermaßen:[3]) „Plötzlich, an einer Straßenbiegung, ging ein unerhörter Tumult los, während ich zugleich eine Masse Leute vorbeiziehen, zurückkommen und sich um mich herumtummeln hörte. Wir waren mitten im Lärm: Gerassel von Drehklappern, Peitschenknallen, Hurragebrüll, Aufeinanderdonnern von eisernen Geräten und Bratpfannen. Vor Schreck überlief es mich kalt und ich drückte mich mehr und mehr an Henriette (die Amme). In unwillkürlichem Zucken schloß ich die Augen, preßte die Wimpern fest zu, und trotzdem sah ich .... Ich sah eine Legion schwarzer Teufel, die mich verfolgten, indem sie mit langen Stangen aus glühendem Eisen herumfuchtelten und bestialische Lachsalven und gräßliche Schreie ausstießen. Als wir zu Hause waren, hörte ich meine Amme sagen: „Man hörnt Zaguée". Jemanden „hörnen" bedeutet bei unseren Bauern „ihm einen Charivari darbringen". Später erfuhr ich, daß man Zaguée „hörnte", weil man an jenem Tage ein Kind getauft hatte, daß einer Treulosigkeit ihres Mannes zugeschrieben wurde."

Doch es handelt sich hier nicht um eine Geschichte des Charivari. Der Charivari interessiert uns nur als Erscheinungsform der Herlekins: die schauspielerische Form, in welcher

[1]) Der Charivari beschäftigt heute noch die Gerichte. In der Gerichtschronik des „Temps" vom 28. März 1902 liest man: „Tribunaux. — Charivari. — .... Dix habitants de la commune de Lavardens, inculpés de tapage injurieux pour avoir organisé un charivari dans le but de troubler une conférence donnée par un pasteur protestant, ont comparu devant le juge de paix de Jegun, jugeant en simple police. Deux ont été relaxés. Huit ont été condamnés à des amendes variant de onze à quatorze francs."

[2]) Ein Titelbild der oben p. 123 erwähnten Zeitung „Le Charivari", nämlich das vom 31. Dezember 1902, stellt uns den lustigen Onkel „Charivari" vor, der durch zwei verschiedene Schlaginstrumente von rechts und links seine schellenbesetzte Lärmtrommel „Zeitung" ertönen läßt. Die Rückenlehne des breiten, hohen Lehnstuhls, in welchem er seine Beine spreizt, läuft oben in zwei holzgeschnitzte, schwarze Teufelsköpfe aus.

[3]) Jules Breton „La vie d'un artiste", 7. Auflage 1895, p. 87.

im XIV., XV. und XVI. Jahrhundert der zum Gegenstand mimischer Darstellung und zum komischen Menschen (Rüpel) gewordene Oberteufel Herlekin mit den Herlekins auf der Straße sein Unwesen treibt, ist der Charivari.

Der Straßenherlekin und die Straßenherlekins sind vom Charivari unzertrennlich. Vor dem XIV. Jahrhundert, vor der Zeit des Charivari, sind die Herlekins als Figuren der Straße undenkbar.

Anders verhält es sich mit den Herlekins als komischen Menschen.

Gewiß trug die Absicht, in der ausgelassene Gesellen nächtlicherweile sich im Herlekinkostüm als „Herlekin und seine Leute“ [1]) auf der Straße herumtrieben, [2]) gewiß trugen besonders die Folgen des Herlekincharivari [3]) allen Herlekindarstellern und allen Leuten ihresgleichen den Schimpfnamen „Herlekins“ ein und erhielten diesem Schimpfnamen die Popularität.

Aber der Charivari hat den Schimpfnamen „Herlekins“ nur auf eine neue Kategorie von Menschen ausgedehnt, auf die Darsteller der Herlekins. Geschaffen hat der Charivari diesen Schimpfnamen nicht.

Denn um ihren Namen auf gewisse komische Menschen zu übertragen, dazu brauchten Herlekin und seine Leute nicht die Geburt des Charivari und des XIV. Jahrhunderts abzuwarten. Schon im XII. Jahrhundert wurden alle in ihrer Verächtlichkeit komische Menschen als „Herlekinleute“ bezeichnet.

Erinnern wir uns nur der oben [4]) gelesenen Worte Peters von Blois aus dem Jahre 1175, „Märtyrer im Namen der Weltlichkeit, Lehrer für irdische Nichtigkeit, Schüler des Hofes, Herlewinleute“ und knüpfen wir an die Bedeutung dieser Worte an. Man nennt — sagten wir an jener Stelle — nicht nur die eiteln Höflinge „Herlekinleute“, sondern die Gesamtheit der nach den Nichtigkeiten dieser Welt lüsternen Menschen, von denen bereits bei Ordericus Vitalis in der

---

[1]) Oben p. 106, Vers 16 f.

[2]) Oben p. 108.

[3]) Oben p. 121 f.

[4]) p. 30.

Vision des Priesters Gauchelin einzelne Typen, wie Räuber, Diebe, Mörder, unkeusche Frauen, sündige Priester, hohe und niedere Kriegsleute, berufsmäßige Lügner, bestechliche Beamte, sowie Wucherer an uns vorübergezogen sind. Seit Peter von Blois konstatieren wir also für alle verächtliche Menschen den Spitznamen oder vielmehr den Schimpfnamen „Herlekinleute."

Und so finden wir in der „Verheiratung der Teufelstöchter"[1]) folgende Spottverse:

„Advokaten bringen großen Schaden;
Deshalb setzen sie ihre Seele aufs Spiel.
Ihre Zunge ist voller Gift,
Durch sie werden Erbschaften verloren
Und wird manche gute Heirat gelöst
Und Böses getan für einen Topf Wein.
Sie sind die Herlekinleute,
Sie zerraufen einander wie die Hundeköter."

Hier wird eine ganze Berufsklasse, die Advokaten, wegen ihrer angeblichen Boshaftigkeit in Wort und Tat, ihrer Habgier, Rechthaberei und wegen ihres zänkischen Wesens „Herlekinleute" genannt und dadurch verächtlich gemacht.

Die Gewohnheit, Menschen durch die Bezeichnung „Herlekins" lächerlich zu machen, ist durch die Normannen, wie der erwähnte, im Jahre 1175 in England geschriebene Brief Peters von Blois „An die englischen Hofbeamten" zeigt,[2]) auf das mittelalterliche England übergegangen und ist dort noch in der Epoche nach Chaucer lebendig.

Reisegefährten erzählen sich in einer englischen Post-

---

[1]) Michel, „Chroniques des ducs de Normandie", 1838, II, 336, zitiert aus dem „Mariage des filles au diable":

Auocat portent grant domage
Pourquoi metent leur ame en gage
Lor langue est plaine de venin
Par aus sont perdu heritage
Et desfait maint bon mariage
Et mal fait pour un pot de vin,
C'est la maisnie Hellequin
Ils s'entrepoilent com mastin,
Pour verité tiennent usage
Quant vienent à leur pute fin
Ne sevent Romans ne Latin.
Car il vendirent lor langage

c'est li Mariages des filles au Diable. Ms. de la bibl. de l'Arsenal, belles-lettres françaises, in fol. n⁰ 175 fol. 292 verso, col. 1. v. 28. (Das Manuskript trägt heute die No. 3142, siehe Hauréau „Les filles du diable" im „Journal des savants", 1884, p. 226.)

[2]) Vergl. oben p. 30.

kutsche aus der Zeit um 1400 zum Zeitvertreib allerlei Geschichten. Zuerst finden die ernsten, nachdenklichen Leute ihre Rechnung. Denn man beginnt mit ernsten, anständigen Geschichten. Dann aber folgen [1])

„.... einige von anderer Art Lustigkeit, für diejenigen, die nichts gaben
Auf Weisheit, noch Heiligkeit, Ritterlichkeit,
Noch auf tugendhafte Unterhaltungsstoffe, sondern ganz auf Torheit
Ihren Witz und ihre Neigung verlegten, auf solch törichte Späße,
Wie Herlekins Familie, die in jeder Hecke sich herumtreibt.
Flatterhaften Sinnes, recht wie die grünen Blätter
Sich gegen das Wetter verhalten, gerade so, meine ich, sind sie."

Also Leute wetterwendischen Wesens, Flatterhänse, die nichts ernst nehmen können, und denen nichts heilig ist, weder Tugend noch Ritterlichkeit noch Weisheit, sondern die ihren Witz und ihre Neigung ganz auf Torheit und törichte Späße verlegen, solche Leute — sagt man in dem England des XV. Jahrhunderts — sind wie Herlekins Leute. Und wenn ein englischer König, wenn Richard II. seinen Hof aus solch gewissenlosen, verächtlichen Menschen zusammensetzt und sich bei ihnen Rats holt, so nennt man ihn den „Ratlosen" [1]) und sagt ihm ins Gesicht: nicht würdige, achtbare Berater, sondern „andere komische Rüpel (hobbis) hattet Ihr, aus Herlekins Familie ...." [2])

Etwa seit dem XII. Jahrhundert — sicher seit Peter von Blois — braucht man demnach in England, um jemanden

---

[1]) Chaucer Society: Supplementary Canterbury Tales, ed. Furnivall, 1887, in der „Tale of Beryn" Vers 4 ff.:

4. „And som of othir myrthis for hem that hold no store
Of wisdom, ne of holyness, of Chiualry,
Nethir of vertuouse matere, but holich to foly
Leyd wit et lustis all to suche nyce iapis
8. As Hurlewaynes meyne in every hegg that capes
Thurgh vnstabill mynde —, ryght as the levis grenes
Stondein ageyn the wedir, ryzt so by hem I mene."

Wegen der Form „Hurlewayn" (Vers 8) vergl. das oben (p. 31) über die Form Herlewin Gesagte. Weiteres im Anhang II.

[2]) „The vision of William concerning Piers the Plowman in three parallel texts together with Richard The Radeless by William Langland (about 1362—1399) ed. Skeat, 1886, II, 250, note 90. —

„Other hobbis ye hadden
Of Hurlewaynis kinne."

lächerlich zu machen, er sei Bürger oder Minister, nur zu sagen: „Er gehört zu Herlekins Familie, zu Herlekins Leuten, zu den Herlekins.“ Das bedeutet: Er ist ein „komischer Rüpel“, mittelenglisch „hobby“, modernenglich „clown“.[1]) Die Begriffe „Herlekin“ und „Clown“ sind ein und dasselbe.

Das gilt aber nicht nur für England, sondern auch für das mittelalterliche Frankreich.

Die sogenannten „Taffurs“,[2]) gefängniskundige Landstreicher aus Nordfrankreich, dem Hennegau und Brabant, also dem heutigen Belgien,[3]) die, vor Schmutz übelriechend,[4]) ohne Hosen und Stiefel,[5]) im Kreuzfahrerheere Gottfrieds von Bouillon dienen als zerlumpte [3]) Söldner mit kotbedeckten Angriffs-

---

[1]) Siehe die vorige Anmerkung.

[2]) A. Schultz, „Zur romanischen Kulturgeschichte“ (in Gröbers Grundriß der rom. Phil. 1901, II, 3, p. 526, Abschnitt 10) meint, in der romanischen Kulturgeschichte „verdienen die Taffurs noch eine größere Beachtung, die bei den Kreuzzügen eine so große Rolle spielen, von Epikern wie von Historikern erwähnt werden. Guibertus de Novigento sagt: „Thafur autem apud Gentiles dicuntur, quos nos, ut nimis litteraliter loquar, Trudenues (richtiger Trutannos) vocamus“. Es muß also ein arabisches oder türkisches Wort sein; im Spanischen findet sich tafur = tahur, Spieler von Profession.“ Und Sebastian Cobarruvias erklärt: „Tahures conviene que sean ladrones e homes de mala vita“, bei Du Cange, Gloss. med. et inf. lat. unter „Tafuria“. — Es kann sich in der vorliegenden Arbeit für uns nur um die Beantwortung der Frage handeln, „Welcher Art Menschen heißen Herlekins?“ Und da im Chevalier au cygne (ed. Reiffenberg, 1854) die Taffurs als Herlekins bezeichnet werden (siehe die Stelle oben im Text), so müssen wir fragen: „Was versteht der Verfasser dieser Stelle unter „Taffurs“? Alle weitergehenden Fragen und alles übrige Material müssen wir für ein anderes Mal aufsparen.

[3]) ed. Reiffenberg (1854) Vers 7695 ff.: „Je vous ay bien véut à Bruges et a Gant // A Liege ou à Namur, en Haynau, en Brabant // A Tournay, à Aras ou à Lille ensievant // Ou droit à Valenciennes vous ay bien véut tant: // Dedens une goudale vous alies combatant // Pour l'ueve d'un hierenc c'on vous aloit emblant // Que trestous voz driapiaus aloit-on deskiérant // Et puis en le prison vous aloit-on boutant“. —

[4]) Vers 16275: qui sont plus enfumé que hierenc enpendant.

[5]) Vers 16281 f.:

Il sont nommet Taffur pour çou qu'en leur vivant
N'orent oncques en gambe une cauche vallant

und Vers 16742:

Une gent qui en piet n'ont chause ne sorler.

waffen[1]) und durchlöcherten Schilden,[1]) Türrahmen[2]) und Fensterläden als Schutzwaffen, bestialische Kreaturen, Säufer[3]) und Menschenfresser,[4]) der Schrecken der Ungläubigen[5]) und darum von ihnen als „Teufel“ bezeichnet,[6]) rauflustiges Gesindel, das sich um einen Hering balgt,[7]) diese Unmenschen nennt ein französisches Kreuzzugs-Epos des XIII. Jahrhunderts „Taffur-Rüpel“,[8]) „Rüpel“[9]) und „Herlekins“[10]) und verwendet sie als Spaßmacher.[11]) Den Führer dieser lachhaften Rüpel, der als „komischer Kauz“[12]) charakterisiert wird und sich als solcher benimmt,[12]) nennt das Epos „König der Taffurs“ oder kurz „Taffur“:[13])

[1]) Vers 7734:

> En X lieus se sont mis ribaut estrumelé:
> Ly uns porte ung espée à pumiel enfumé,
> Et ly aultres ung dar ou ung escu troé
> De la fumière sont leur auqueton gasté.

[2]) Vers 16290:

> .... les Taffurois
> Qui d'uis et de feniestres, d'assièles et de bois
> Faisoient leur escus ....

Vergl. Vers 9365 ff. und 16304 ff.

[3]) Siehe p. 129, Anm. 3.

[4]) Vers 6442 ff.:

> Et ly roys des Taffurs et sy ribaut vaillant
> Desviestirent les Turs et les vont despoullant,
> A guise de pourciaus les vont appareillant
> Et en pot et en rost les aloient quisant.

und Vers 6603 ff.:

> „Et se vous yestes pris, je vous jur loyalment
> Que ly roys des Taffurs et trestoute se gent
> A le sausse et au sel vous mengeront au dent.“

Vergl. Vers 7598, 17456 ff.. 17475 ff.

[5]) Vers 6606 ff., 7605 ff.

[6]) z. B. Vers 16699 und 16731.

[7]) Siehe p. 129, Anm. 3.

[8]) Vers 9249: „Et cil ribaut Taffur.“

[9]) Vergl. Anm. 1 und 4.

[10]) Vers 6247 f.: „halegrin (halequin)“, siehe die vierte der folgenden Anmerkungen.

[11]) z. B. Vers 7642—7852.

[12]) „pautonnier“, Vers 16687. Vergl. für sein komisches Benehmen Vers 7823, 16705—16723.

[13]) Vers 7049: „la gent au roy Taffur“.

„Und der König der Taffurs, mit ihm seine Herlekins,
Welche die Schlacht mehr lieben, als der Säufer den Wein.“ ... [1])
„Und der König der Taffurs war in einem Tal, [2])
Hat zwanzigtausend Rüpel, die in seinem Heere sind.“ —
„Es kam der König der Taffurs eiligst herbeigerannt, [3])
Sein Banner trug vor ihm zur Zeit
Ein holländischer Rüpel, der gewaltig groß war,
Gar lange hatte er Maugins geheißen.
Weil er für mehr als hundert (cent) Rüpel lumpig befunden ward,
Nennt man ihn gar oft „Hundert-Lump“ (Maugis-sant) in einem Wort.“ —

In Maugins, Maugis-sant, in „Hundert-Lump“, lernen wir einen Individualnamen für einen Rüpel kennen, den wir sonst nur mit dem Gattungsnamen „Taffur“ oder „Herlequin“ hätten bezeichnen können.

Solche zur Charakterisierung komisch sein sollender Individuen vom Dichter erfundene Namen begegnen häufig im religiösen Drama, im Mysterium und Mirakel, besonders für Leute wie die Taffurs, für die gemeinen Söldner und Henkersknechte, die mit den Teufeln, Narren, Bettlern, Bauern und Hirten das komische Element bilden. Es wird uns nicht wundern, wenn die Träger dieser komischen Personennamen, die Henkersknechte, die Verwandten der Taffurs, auch auf der Bühne als „Herlekins“ beschimpft werden.

„Eckel, Krätzmaul und Freßsack, [4])
Je mehr ihrer da sind, desto weniger taugt es,
Das sind die Herlekinleute“ —

heißt es in dem berühmten Mysterium „Die Apostelgeschichte“

---

[1]) Vers 6247:
„Et ly rois des Taffurs o lui si halegrin (halequin)
Qui plus aiment bataille qui li glous ne fait vins.“
Vergl. Gachet „Glossaire romain“ 1859, unter „halegrin“.

[2]) Vers 6276: Et ly roys des Taffurs fu en une valée
A XX^{m} ribaus qui sont en son armée.

[3]) Vers 8734 ff.

[4]) „Desgoute, Rifflart et Briffault
Tant plus y en a et maint vault
C'est la mesgnie Crenequin.“
Actes des Apôtres vol. II. f° 38a ed. 1537, zitiert bei Godefroy „Dict.“ unter Hellequin. Vergl. für einige Varianten des Namens Herlequin Anhang No. II, die Namen des führenden Herlekin und der Herlekins. Siehe auch die übernächste Anmerkung und oben pp. 22, 38.

(Les Actes des Apôtres), einem religiösen Drama, das in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts von den gefeierten Brüdern Simon und Arnoul Greban verfaßt, im XV. und XVI. Jahrhundert viele Theateraufführungen, Buchauflagen und bildliche Darstellungen erlebte.[1])

Dem gesamten Frankreich waren demnach im XV. und XVI. Jahrhundert zur Verspottung irgendwie verächtlicher Menschen Redensarten geläufig wie „Das sind die Herlekinleute; je mehr ihrer sind, desto weniger ist daran".

Der Grund der Verächtlichkeit ist dabei Nebensache. Das Entscheidende ist: zum Lachen herausfordernde Verächtlichkeit.

„Ihr seid die Herlekinleute,
Ihr Feiglinge:
Je mehr ihrer sind, je weniger ist daran" —

so läßt ein französischer Dichter und Geschichtschreiber des XV. Jahrhunderts[2]) in denKriegen seiner Zeitgenossen gegen

---

[1]) Vergl. z. B. eine bildliche Darstellung der „Actes des Apôtres" aus dem Jahre 1490, zitiert bei Germain Bapst „Essay sur l'histoire du Théâtre", 1893, p. 51.

[2]) Jean Chartier: Chronique de Charles VII, roi de France, Ausgabe Vallet de Viriville, 1858, II, 28/29. —

Bien appert que estes paoureux,
Oncques ne fustes si eureulx
De nous venir au champs combatre:
Grant orgueil est bon à rabatre.

De grant langaige trop avez
Dont vous usez soir et matin
Et semble tousjours que devez
Combatre Lamoral Bacquin.

(Note de l'éditeur: = célèbre capitaine des Turcs, vainqueur des chrétiens en 1391)

C'est la mesgnie Hanequin
Que de vous, à qui le ceur fault:
Tant plus en y a et piz vault.

Se voullez ouir bon conseil,
Allez-vous-en de ceste place....
— — — — — — — — — — —"

Übersetzung:

Es ist ganz klar, daß ihr furchtsam seid:
Nie wart ihr so glücklich, zu offener Schlacht gegen uns heranzukommen;
Drum ist es gut, euern großen Hochmut etwas herunterzuschrauben.
Einen zu großen Mund habt ihr,

die Engländer die Parteien sich gegenseitig zum Kampf herausfordern.[1])

Und eine sehr beliebte Sprichwörtersammlung aus dem letzten Drittel des XVI. Jahrhunderts, eine Sammlung, die innerhalb von 15 Jahren fünf Auflagen erlebte,[2]) bezeichnet ausdrücklich die Redensart „Die Herlekinleute, je mehr ihrer sind, desto weniger ist daran“ als Sprichwort.[3]) Sie enthält aber dieses Sprichwort auch in einer andern, unerwarteten Form:

„Die Leute des Meisters „Lebemann“,
Je mehr ihrer sind, je weniger ist d'ran.“[4])

Diese Fassung, die noch am Ende des XVII. Jahrhunderts nicht ganz vergessen war,[5]) ist für uns wichtig. Sie beweist,

---

Den ihr abends und morgens mißbraucht,
Und es sieht immer aus, als solltet ihr den Admiral Bacquin bekämpfen.
Ihr seid die Herlekinleute,
Ihr Feiglinge,
Je mehr ihrer sind, je weniger ist daran.
Wenn ihr guten Rat hören wollt,
So geht von hier fort....
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —“

[1]) Op. cit. p. 27, chap. 152.

[2]) Recueil des Sentences notables et Dictons communs, Proverbes et Refrains, traduit du latin, de l'italien et de l'espagnol, par Gabriel Murier. Anvers 1568 in 12°. Neuauflagen: a) Lyon 1577, alphabetische Reihenfolge der Sprichwörter und neuer Titel: Trésor des Sentences dorées, Dits, Proverbes et Dictons communs, réduits selon l'ordre alphabétique avec le bouquet de Philosophie morale réduit par Demandes et Réponses. Lyon 1577 in 16; b) Rouen, Paris 1578; c) Rouen 1579 unter folgendem Titel: Thresor de Sentences dorées, Proverbes et dicts communs, réduits selon l'ordre alphab. Auec le Boucquet de Philosophie morale (wie oben) par Gabriel Meurier in 16, in der Königl. Bibliothek zu Berlin (Xr 140, 42); d) 1582; e) 1617. Vergl. Brunet, Manuel du libraire II, 536.

[3]) La maignie des Hennequins, Plus y en a, moins en vault; vergl. Leroux de Lincy „Livre des proverbes“, 1858, II, 37.

[4]) „La mesgnie de maistre michaut // tant plus en y a et moins vaut“; siehe die soeben in Anm. 1 zitierte Ausgabe c) des Gabr. Meurier, p. 111. — „Michaut“ ist nach Godefroy synomym mit „libertin“ (Dictionnaire, s. v.).

[5]) Thaumas de la Thaumassiere „Coutumes de Beauvoisis par Ph. de Beaumanoir: Assises et bon usages du royaume de Jerusalem par J. d'Ibelin et autres anciennes coutumes avec des notes et un glossaire“. Bourges et Paris 1690 in fol. Im glossaire unter „Mesnie“, zitiert als Sprichwort: „La Mesnie à Maestre Michaut // Tant plus en i a et moins vaut“, Königl. Bibliothek Berlin. H o 26100.

daß, wie die Gesamtmasse der Herlekins, so insbesondere auch der führende Herlekin im Sprichwort, im Sprichwort noch des XVI. Jahrhunderts, als verächtlicher, komischer Mensch fortlebt. Das wundert uns nicht. Denn den Führer der „Herlekins“ genannten komischen Rüpel kennen wir bereits als komischen Menschen, als „komischen Kauz“[1]) und Spaßmacher,[1]) und zwar seit dem XIII. Jahrhundert,[1]) zu einer Zeit, da es noch keinen Charivari gab.

Also auch der führende Herlekin — so wenig wie die Herlekins überhaupt — brauchte nicht auf den Charivari zu warten, um zum komischen Menschen zu werden,[2]) und er hätte sich auch ohne den Charivari in der Volkstradition als komischer Mensch erhalten: durch die Macht des Sprichworts.

Die Sprichwörtersammlung, der wir diese Erkenntnis verdanken, enthält auch das Sprichwort „Die Herlekins, mehr Narren als Schurken“,[3]) das wir bereits oben[4]) als Weiterentwicklung eines Spottverses auf die Charivariherlekins des XV. Jahrhunderts erkannt hatten, nämlich des Spottverses: „Die falschen Herlekins, Sie taugen weniger als Schurken, Schlimmeres tun sie als die Lärmhörner zu blasen ...“ Wir sehen: alle Redensarten über die Herlekins und alle Herlekinsprichwörter verstehen unter den „Herlekins“ — mit Einschluß des führenden Herlekin — stets Menschen von Fleisch und Blut. Und so hat sich das Herlekinsprichwort nicht nur des Kriegslebens,[5]) sondern auch des öffentlichen Lebens, der Politik bemächtigt. Am Ende des XVI. Jahrhunderts werden die beiden Herlekinsprichwörter, deren Entstehung und Entwicklung wir nunmehr kennen, die Sprichwörter „Herlekinleute, je mehr ihrer sind, je weniger ist daran“ und „Herlekins mehr Narren als Schurken“ als politisches Wortspiel ausgebeutet, und zwar in Paris, wider Parteigegner, wenn ihre

---

[1]) Oben p. 130.
[2]) Oben p. 126.
[3]) „Des Hennequins // Plus de fous que de coquins.“ Vergl. Leroux de Lincy loc. cit.
[4]) Oben p. 124.
[5]) Oben p. 132.

Familiennamen ein solches Wortspiel nahelegen, also z. B. wenn sie Hennequin heißen.[1])

Auch nach dem XVI. Jahrhundert müssen die Herlekins noch komische Rüpel und verächtliche Menschen bezeichnet haben. Denn noch heute wird in der Normandie,[2]) in Dorsetshire in England[2]) und im Wallonischen, bei Mons,[3]) ein widerwärtiger Knabe „Herlekin" gescholten.

---

[1]) z. B. Bibliothèque Nationale, ms. Dupuy 673, fol. 124, zitiert von Raynaud „La maisnée Hellequin" in Etudes romanes dédiées à Gaston Paris, 1890, p. 56, Anm. 5. Man darf sich durch die seit dem XV. Jahrhundert belegte Nebenform hennequin oder hannequin (siehe auch oben p. 131, Anm. 4) nicht verleiten lassen, in den „hennequins" der Sprichwörter etwas anderes als die Herlekins zu sehen. Die mesgnie Hanequin des Jean Chartier (oben p. 132) aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, die mesgnee hanequin (oben p. 118, Anm. 4) des Jahres 1496, deren Führer ausdrücklich als Helequin bezeichnet wird, die mesgnie Crenequin (oben p. 131) der Actes des Apôtres lebt noch heute in der Normandie und im Vendomois (Mortellière „Glossaire du Vendômois", 1893 unter „Hennequin") fort als chasse Hennequin (oben p. 30 und Le Prévost, die oben p. 24 zitierte Ausgabe des Ordericus Vitalis, 1845, III, 371, note 2) und in den Vogesen als Marie Hennequin (Liebrecht, Ausg. des Gervasius v. Tilbury: Otia imperialia 1856, p. 199, Anm. 76 und Manie Hennequin, Mennieye Hennequin [Melusine I, 457, 477]). Man hat es eben bei der maisnée Herlequin mit einer Benennung zu tun, für die die Grundauffassung verloren und die geeignet war, sich den verschiedensten ähnlichen Wörtern und Vorstellungen anzupassen, bezw. sie an sich zu ziehen.

[2]) Gachet, Glossaire roman, 1859, p. 253 (hannequin). — Vergl. „our own Dorset folk use „harlican" as an abusive term for a troublesome imp or youngster" (Quarterly Review No. 392, october 1902, p. 466).

[3]) Harlaque s. m. enfant pétulant, dont les vêtements sont souillés, tachés. — A Liège „harlah", à Namur „garlache". — C'est un vrai harlaque. „Té vla fait comme ein harlaque." Bei J. Sigart, Glossaire étymologique montois ou Dictionnaire du Wallon de Mons et de la plus grande partie du Hainaut. 2e éd. 1870 s. v. Der Name harlaque für ein wildes Kind mit schmutzigen Kleidern lebt nicht umsonst gerade in der Gegend fort, in welcher im Mittelalter rauflustige, schmutzige Rüpel als „Herlekins" bezeichnet wurden. Vergl. oben p. 130 f. Der Harlekin des Theaters, der moderne Harlekin, hat nirgends Spuren in der Sprache des Landvolks hinterlassen. Deshalb ist nicht das moderne „harlequin", sondern das mittelalterliche harlequin als Etymon für harlaque anzusetzen, wie es bereits ein Anonymus vorschlug in der Quarterly Review No. 392, october 1902. p. 466, Anm. 4. „C'est un vrai harlaque" bedeutet genau dasselbe wie allgemein französisch „C'est un vrai diable".

Was ergibt sich nun bis jetzt für den Übergang des Teufelstypus Herlekin zum komischen Menschentypus?

Die Entwicklung der Herlekins und damit auch des führenden Herlekin zum komischen Menschen ist auf zwei Wegen erfolgt, von denen der eine der Geschichte des Theaters, der andere der Geschichte der Sprache angehört. Der Übergang begann so:

Zuerst wurde der Name „Herlekins" auf künftige Herlekins, auf Kandidaten der Hölle angewandt, eine Übertragung, die mindestens in das XII. Jahrhundert zurückreicht (Peter von Blois), die später auf alle verächtlichen und lächerlichen Individuen ausgedehnt wurde und sich durch gewohnheitsmäßigen Gebrauch zu Sprichwörtern ausweitete. Das war der eine, der ältere Weg, der Weg der Herlekinsprichwörter.

Später, zu Beginn des XIV. Jahrhunderts, kam der Charivari hinzu, dessen Veranstalter oft als „Herlekin und seine Leute",[1]) als „Herlekins" oder „falsche Herlekins"[2]) bezeichnet wurden. Das war der zweite, der jüngere Weg, der Weg der Herlekinmaskeraden.

Die beiden Wege haben sich gekreuzt, im XIV. Jahrhundert, so daß durch die Herlekinmaskeraden, und zwar im XV. und XVI. Jahrhundert, neue Herlekinsprichwörter entstanden.[3])

Die Herlekinsprichwörter bilden Tradition für das Innenleben der als „Herlekins" bezeichneten Menschen; die Herlekinmaskeraden, die Charivaris, bilden Tradition für deren äußere Erscheinung.

Aber die Tradition für das Aussehen der „Herlekins" genannten Leute, besonders für das Aussehen der als Charivariteilnehmer unter die „Herlekins" aufgenommenen Menschen, diese Tradition lebt nicht nur in der Unsitte des Charivari fort.

Eine andere Unsitte machte darin dem Charivari den Rang streitig und muß deshalb hier beachtet werden, ein Unfug, der auf der Bühne des religiösen Theaters zu Hause war und der sich vom Charivari nur durch den Namen unterschied: die Straßenteufelei, die diablerie. Im Jahre 1500 z. B. ging bei den Schöffen der Stadt Amiens ein Gesuch ein, in welchem

---

[1]) Oben p. 106.

[2]) Oben p. 122.

[3]) Oben p. 124.

vier Priester und drei Laien um die Erlaubnis nachsuchen, eine Aufführung des Mysteriums der „Passion" zu organisieren.[1]) Nun figuriert aber unter den einzelnen Wünschen, um deren Bewilligung sie in dem Gesuch betreffend die Aufführung des Passionsspiels bitten, als dritter Punkt folgende Befugnis: „die Darsteller der Teufel herumlaufen zu lassen" (faire courir les personnages des diables).

Wenn diese Bitte sich in einer derartigen Petition findet, so muß das darin Erbetene damals doch eine gewisse Wichtigkeit besessen haben. Die Darsteller der Teufel herumlaufen zu sehen, muß damals sehr populär gewesen sein. Wir glauben sogar versichern zu können, daß diese Teufeleien im Freien den Behörden — Schöffen, Parlamenten oder Domkapiteln — manchmal Anlaß zum Einschreiten boten. Bevor wir das jedoch beweisen, wollen wir erst einmal prüfen, was es eigentlich bedeutet, „die Darsteller der Teufel herumlaufen zu lassen". Wir besitzen darüber sehr genaue Nachrichten, welche die im XVI. und XVII. Jahrhundert berühmte „Teufelei (diablerie) von Chaumont" (im Departement der oberen Marne) betreffen.

Das in Chaumont stets unter ungeheurem Zudrang aus aller Welt auf mehreren Theatern[2]) aufgeführte Johannes-Mysterium wurde dort Stadt und Land folgendermaßen angekündigt:[3]) „Man erlaubte den Teufeln und Teufelinnen des Höllentheaters, von Palmsonntag an, mit ihrem scheußlichen Kostüm bekleidet, in der Stadt und in den ländlichen Bezirken der Umgegend umherzulaufen. Die Mißbräuche, zu denen diese Laufereien Anlaß gaben, waren zahlreich. Die Teufel, welche der ländlichen Bevölkerung Schrecken einjagten, verübten Erpressungen an den unglücklichen Einwohnern, und diese schändlichen Einkünfte wurden so beträchtlich, daß die Teufelsfunktionen, für die man anfänglich wenig Bewerber gefunden hatte, weil sich eine Art Mißachtung daran knüpfte, bald viel begehrt wurden. Darauf geht jenes Sprichwort zurück, das die Stadt Chaumont in ihrem alten Dialekt bis heute bewahrt

[1]) Petit de Julleville „Les Mystères", 1880, II, 78.

[2]) Jeder einzelne Schauplatz wurde auf einer besonderen Bühne dargestellt. Es gab also so viel Theater, als das Mysterium Schauplätze hatte.

[3]) Jolibois „La Diablerie de Chaumont", 1838, p. 18.

hat: „So Gott will und die heilige gute Jungfrau, wird am heiligen Johannisfest Männeken Teufel sein und seine Schulden bezahlen“.[1]) Außer dieser Teufelsgesellschaft, die ebenso gefürchtet war wie die Banden reitender Landsknechte, gab es noch andere Leute, die in den Landbezirken umherliefen: die Darsteller der Sarazenen (aus dem Gefolge des Herodes). „Auch diese Ungläubigen wurden auf das arme Volk losgelassen,[2]) und Ausschreitungen waren ihnen erlaubt; aber sie hatten den Ruf, sich anständiger als die Teufel zu benehmen, und die Bauern fürchteten eine Begegnung mit ihnen weniger. Die Anwesenheit der Teufel bei der Prozession für die Palmweihe zog eine beträchtliche Masse von Neugierigen nach Chaumont.“ Wie Jesus vor den Toren Jerusalems, findet die Prozession bei der Rückkehr die Stadttore geschlossen und muß anhalten, und zwar „bei dem Turm du Barle, der früher das Hauptstadttor bildete. Da begann der Teufelssabbat. An Stelle der Priester, die gewöhnlich dem draußen wartenden Chor antworten, waren es gräßlich kostümierte Teufel, Teufelinnen und Teufelchen, die vom Turm herab dem ruhmvollen König antworteten, indem sie Feuerwerkskörper, Petarden und Raketen auf die entsetzte Menge schleuderten. Mancher Freudenruf und oft mancher Schmerzensschrei mischte sich in das Geheul der angreifenden Teufel, und die Prozession, durch diesen Feuerregen zersprengt, ließ den amtierenden Geistlichen allein, der inmitten des Durcheinanders oft Mühe hatte, den Respekt vor den Heiligenbildern aufrecht zu halten. Dann stieg die Teufelsgesellschaft[3]) von ihrem Hort herunter, löste sich auf, und die einzelnen Teufel warfen sich wie Furien, laut schreiend, auf die Leute, die ihnen in den Weg kamen.“

Nunmehr können wir nach Amiens zurückkehren und untersuchen, ob der Spezialwunsch, „die Darsteller der Teufel

---

[1]) „Si plaît ai Dieu, ai l'ai saint bonne Vierge, ai l'ai Saint-Jean not homme serai diable, et j' paierons nos dettes.“

[2]) op. cit. p. 35.

[3]) Die Teufelsgesellschaft (Diablerie) von Chaumont bildete mit der Zeit einen Verein, dessen Statuten in Versen abgefaßt wurden. Diese Statuten wurden im Jahre 1865 den vereinigten „sociétés savantes des départements“ durch den Korrespondenten Carnaudet mitgeteilt. Siehe „Revue des sociétés savantes des départements. V^e série. Tome I (Année 1870, 1er septembre, p. 12, séance du six décembre 1865).

umherlaufen zu lassen", vom Jahre 1500 nicht daher rührt, daß diese zwar sehr populäre, aber zu wilde und ausgelassene Teufelsmaskerade einige Jahre vorher verboten worden war.

Tatsächlich findet sich in den Akten des Kapitels der Kirche von Amiens unter dem 3. März 1496 folgende Buchung: „Die Großvikare der Kirche von Amiens erbaten und erhielten von besagten Herren die Erlaubnis, im Chor dieser Kirche das Josephspiel aufzuführen, in der Voraussicht, daß weder die Vikare selbst noch die Chorknaben besagter Kirche weder bei Nacht noch bei Tag in den einzelnen Stadtvierteln und auf den Plätzen des Stadtgebietes von Amiens umherlaufen, um den früher von ihnen gepflogenen groben Unfug zu verüben."[1]) Es kann sich hier nur um jene Teufelsmaskeraden handeln, die wir soeben mit angesehen haben. Beachten wir, daß sie auch nachts stattfanden, daß ihr eigentlicher Zweck die Verübung von grobem Unfug war, und daß sie eine althergebrachte Belustigung bildeten, an der auch der Klerus teilnahm, wenn ihn die obersten Kirchenbehörden nicht daran hinderten. Daß diese Gewohnheit der Teufelsmaskeraden alt, daß sie zu Anfang des XV. Jahrhunderts schon etwas ganz Gewöhnliches war, ergibt die Geschichte der Stadt Montauban.[2]) Im Jahre 1442 hatten sich die Domherren dieser Stadt „vorgenommen, die zwöf Apostel und andere mimisch darzustellende Personen in der St. Jacobuskirche auftreten zu lassen .... nachdem sie vorher in der Stadt gewisse, „Bartmaskenleute" (barbostales) genannte Darsteller hatten erscheinen lassen, zweifellos um dort die Spaßmacher zu spielen."[3])

[1]) „Magni vicarii ecclesiae Ambianensis petierunt et obtinuerunt a praefatis dominis licenciam ludendi in choro hujus ecclesiae ludum Joseph, proviso quod ipsi vicarii nec non pueri chori praefatae ecclesiae non discurrant per vicos et plateas civitatis Ambianensis de nocte neque de die faciendo dissolutiones aliquando per eosdem fieri solitas." Mitgeteilt von Petit de Julleville, op. cit. II, p. 66 nach der „Bibl. de l'école des chartes", série F, t. III, p. 246, note.

[2]) Petit de Julleville, op. cit. II, 16, nach Lebret „Histoire de Montauban". Ausgabe von Marcelin und Rück, 1841, I, 200 ff.

[3]) „Les chanoines s'étaient proposé de faire paroistre les douze apostres et autres personnages dans l'église St. Jacques et puis dans le canton de la Favrie, la veille de la fête, après avoir fait paroistre auparavant dans la ville certains personnages nommés „Barbostales" pour y faire sans doute les bouffons."

Das Wort „Spaßmacher“ (bouffons) zeigt deutlich, daß es sich für den Autor dieser Stelle um eine vorläufige Schaustellung von Schauspielern handelt, die im Stücke selbst, im Mysterium, komische Rollen spielen. Unser Autor kennt also den Gebrauch, gewisse Personen eines in Vorbereitung befindlichen Mysteriums im Freien allerlei Späße ausführen zu lassen. Nun haben wir aber festgestellt, daß solche Bouffonerien, solche lustige Aufzüge, gewöhnlich von den Darstellern der Teufel ausgeführt werden. Die von unserm Autor hier zitierte volkstümliche Benennung „Bartmaskenleute“ (barbostales) bezieht sich demnach auf die Teufelsdarsteller, die uns ja bereits im Charivari, der Herlekinmaskerade, des XIV. Jahrhunderts mit Bartmasken (barboeres) entgegengetreten sind.[1])

Doch wir dürfen, wenn wir die äußere Erscheinung der

[1]) Siehe oben p. 106, Vers 9. Das Wort „barbostales“ ist eine Erweiterung des französischen Wortes „barboce“, das seinerseits synonym ist mit „barboiere“ (barboere). Wir finden bei Godefroy „Dictionnaire“ unter „Barbote“ oder „Barboce“ = masque à barbe, folgende Stellen: Si orent faites unes barbotes cornues qui senblarent diables . . . .“ Und in einer Variante desselben Textes: „Iceulx meschants infidèles qui estoyent à pied se mirent en avant et se desguiserent d'aucune manière de faulx visaiges en prenant aucunes barboces cornues tellement qu'ils ressembloyent à dyables et ennemys d'enfer.“ Aber das ist nicht alles. Das Wort „barboiere“ ist nach Godefroy gleichbedeutend mit „diable“. Die folgende Stelle beweist dies:

Trop piteuse est or Nostre Dame
Quant ele a sané tel deable
Tel maufé, tele barboiere“.

(Godefroy „Dict.“ unter „barboiere“.)

Benützen wir die Gelegenheit, um einige Zeugnisse zu sammeln, die zeigen, daß man sich den Teufel mit einem Bart vorstellt. Im Pseudoturpin cap. 18 werden Sarazenen vorgeführt: „Habentes larvas barbatas cornutas, daemonibus consimiles“. Bei Philippe Mousket ed. Reiffenberg v. 6085 ff. finden wir an der parallelen Stelle

„Et, par leur engien et par art
Portèrent tabors et barboires (vergl. Reiffenbergs Anm. hierzu)
Comme li diable d'infier
Hideuses cornues et noires.“

Auch Etienne de Bourbon (zitierte Ausgabe von Lecoy de la Marche, p. 323) sagt aus über des Teufels Bart: des Teufels Bart spielt nämlich eine Rolle in den geheimnisvollen Riten des Teufelsgläubigen: „et magister eorum adjurabat Luciferum per barbam suam et per potentiam quod veniret ad eos, et per multa alia“.

Herlekindarsteller des Charivari und der Teufelsdarsteller der Diablerie vergleichen wollen, nicht an der anschaulichsten und lustigsten Beschreibung der Diablerie des XVI. Jahrhunderts vorübergehen. Sie stammt von Rabelais und steht in dessen „Pantagruel".[1]) Es handelt sich da um eine Geschichte, die dem Dichter und Vagabunden François Villon passiert sein soll:

„Auf seine alten Tage zog sich Meister François Villon nach St. Maixent in Poitou zurück und stellte sich unter den Schutz des dortigen Abtes, der ein kreuzbraver Mann war. Dort veranstaltete er, um dem Volk einen Zeitvertreib zu schaffen, eine Aufführung der „Passion" in poitevinischer Überlieferung und Sprache ...."

Alles ist vorbereitet. Im letzten Augenblick weigert sich ein Dominikaner, Etienne Tappecoue, Villon für einen alten Bauern, der Gott den Vater spielen sollte, einen Chorrock und eine Stola zu leihen, und beruft sich dabei auf ein geistliches Verbot, Schauspielern irgend etwas zu leihen. Vergebens wendet Villon ein, dieses Verbot beziehe sich nur auf Possen, Maskeraden und unsittliche Spiele (farces, momeries et jeux dissolus). Tappecoue bleibt unerbittlich. Da schwört Villon dem Spielverderber Rache, in Gegenwart seines Dilettanten-Ensembles. „Am folgenden Sonntag brachte Villon in Erfahrung, daß Tappecoue auf der Stute des Klosters nach St. Ligaire geritten sei, um milde Gaben zu sammeln, und daß er gegen zwei Uhr nachmittags auf dem Rückwege sein werde. Sofort veranstaltet er die Parade der Teufelswelt die Stadt hindurch und über den Marktplatz.

Seine Teufel waren vom Kopf bis zum Fuß in Wolfs-, Kalbs- und Schafsbockhäute gehüllt, alle ausgeputzt mit Hammelköpfen, Ochsenhörnern und großen Küchenhaken und umgürtet mit dicken Riemen, an denen mächtige, greulich lärmende Kuhglocken und Maultierschellen hingen. Einige trugen schwarze Stangen mit Raketen in den Händen, andere lange brennende Lunten, auf welche sie an jeder Straßenecke Hände voll pulverisierten Harzes warfen, das erschreckend aufleuchtete und gräßlich rauchte.

---

[1]) Rabelais „Pantagruel" Livre IV e, chap. 13. Anfang.

Nachdem er sie also herumgeführt hatte zur Belustigung des Volkes und zum großen Entsetzen der kleinen Kinder, führte er sie schließlich kneipen, in eine Schenke außerhalb des Tores, durch das der Weg nach St. Ligaire hindurchgeht. Wie sie bei der Schenke ankommen, bemerkte er von weitem Tappecoue, der von der Bettelfahrt heimkehrte .... Par la mort dienne, sagten da die Teufel, er hat Gott Vater einen armseligen Priesterrock nicht leihen wollen .... machen wir ihm Angst! ....

Als Tappecoue heran war, stürzten alle hinaus auf den Weg, ihm entgegen, in schreckenerregendem Durcheinander, indem sie von allen Seiten ihn und seine Stute mit Feuer überschütteten und mit ihren Glocken läuteten und im Teufelston heulten: „Hho, hho, hho, hho, brrrourrrs, rrrourrrs, rrrourrrs. Hou, hou! Bruder Etienne, machen wir nicht gut die Teufel?“ Da steigt auch schon die Stute scheu empor und rast mit dem armen Dominikaner querfeldein. Im Nu liegt der Bruder Etienne am Boden. Aber die Schnürbänder der einen Sandale haben sich im Steigbügel verwickelt: der unglückliche Mönch wird von dem toll dahinjagenden Pferde über Wiesen, Hecken und Gräben geschleift und stirbt. Sein Leichnam wird zu einer formlosen Masse .... Als Villon das eingetreten sah, was er vorbedacht hatte, sagte er zu seinen Teufeln: „Ihr werdet gut spielen, meine Herren Teufel, ihr werdet gut spielen! Die „Teufelei“ von Saumur, Douay, Monmorillon, Langes, St. Espain, Angiers, ja bei Gott, sogar von Poitiers mitsamt ihrem Schauplatz, fordere ich heraus, für den Fall, daß sie mit euch verglichen werden könnten. O, was ihr gut spielen werdet!“ —

Jetzt leben wir in dem Geist der Teufelei.

Nunmehr werden wir veranschaulichen, inwieweit eine Übereinstimmung besteht zwischen Diablerie und Charivari, und inwieweit diese beiden Erscheinungsformen französischer Teufelsdarsteller vereint beitragen konnten zur dauernden Erhaltung des traditionellen Bildes von den als „Herlekin und seine Leute“ bezeichneten Herlekindarstellern und ihresgleichen.

Der schnelleren Übersicht halber seien Diablerie und Charivari schematisch verglichen.

Diablerie:	Charivari:
Die Haut der dargestellten Teufel ist im XVI. Jahrhundert die Haut von Wölfen, Kälbern und Schafsböcken,[1]) also im Vergleich zur menschlichen Haut: haarig und struppig. An Stelle von echten Tierhäuten tragen die Teufelsdarsteller auch falsche Häute aus Stoffen, deren Außenseite ganz mit Tierhaaren bedeckt und	Die Haut vieler der dargestellten Herlekins ist die Haut von Löwen, Ochsen und Schafsböcken.[2])

beladen ist.[3]) Ein solches Hautkostüm, das seinem Träger den Ausdruck des „Zu häßlichen und Wilden“[4]) verleiht, das also, je nach den Umständen, für die Teufelei, den Charivari, oder jede andere Maskerade (z. B. als Kostüm für „Wilde“ sauvages) verwendet werden kann, wurde im XIV. Jahrhundert folgendermaßen hergestellt:[5]) Man fertigte, ganz genau nach Maß, ein hemdartiges Untergewand (cotte, chemise) aus dünnem Leinen, so eng an den Körper anliegend, daß die Körperformen scharf hervortraten. Dieser dünne Leinentrikot wurde gut trocken gehalten und mit Pech eingerieben. Dann wurde er ganz dicht und überreichlich mit Flachs bestreut, dem man vorher die Form und die Farbe von Haar gegeben hatte. So bekam der dünne Trikot das Aussehen einer von Haar starrenden Haut, in welche nunmehr die zu maskierende Person von Kopf bis zu Fuß eingezwängt und sogar eingenäht wurde. Da das Flachshaar der falschen Haut, vom Kopfende her, auch über das ganze Gesicht des Darstellers hing, und dieser sich außerdem mit einem

---

[1]) Oben p. 141.

[2]) Oben p. 114 f.

[3]) Jolibois, op. cit. p. 126. „Les diables étaient diversement costumés: les uns avaient des habits couverts de crin . . . .“

[4]) Oben p. 106 „trop laids et sauvages“ und vergl. „la danse des sauvages“ in der sofort zu zitierenden Beschreibung bei Froissart.

[5]) Les Chroniques de Froissart, Ausgabe de Lettenhove, XV, 1871, pp. 84—88.

Diablerie: Charivari:

riesigen Struwelbart ausstaffierte,[1]) so wurde er nunmehr in dem Kostüm auch für seine alltägliche Umgebung vollständig unkenntlich und erschien wie ein seltsames, vom Kopf bis zu den Fußspitzen mit Haaren beladenes nacktes Wesen in Menschengestalt.

Diablerie:

Die Köpfe der Teufel in der Diablerie bei Rabelais sind Hammels- und Ochsenköpfe.[2]) Eine Übersicht über alle Diablerien des religiösen Theaters ergibt, „daß die Gesamterscheinung der Teufelsgestalten menschlich, aber das Äußere“ — also auch der Kopf — „gewöhnlich tierisch, und zwar hauptsächlich wohl das eines Ochsen oder auch das eines Schafsbockes oder Hundes gewesen ist.“ [3]) Auch Teufel mit Katzenköpfen müssen vorhanden gewesen sein:[4])

Charivari:

Die Köpfe und Gesichter vieler der dargestellten Herlekins sind Löwen-, Ochsen- und Schafbocksköpfe,[5]) d. h. die Masken (barboeres) der Herlekindarsteller haben die Form von Löwen-, Ochsen- und Schafbocksköpfen, also von tierischen Struwelfratzen.[6])

---

[1]) Siehe die Miniatur „Ballet des Ardents“ bei Lacroix „Mœurs, Usages et Costumes au moyen âge et à l'époque de la renaissance“, sixième ed. 1878, p. 265, fig. 185, nach der Handschrift der „Chroniques de Froissart“ der Bibl. Nat. in Paris. Eine zweite Miniatur ist in der Handschrift Harley 4380, in London (de Lettenhove, Froissart-Ausgabe XV, Notes, p. 368).

[2]) Oben p. 141.

[3]) Roskoff „Geschichte des Teufels“ 1865, I, 301, zu vergl. mit Wieck „Die Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs“ 1887, p. 37 und mit dem oben p. 71, Anm. 2 zitierten Bilde.

[4]) „Plest vous oïr quel deable ce fu:// Le chief ot gros merveilleus et vélu// Les yeux ot roux et el chief embatu// La gueule ot lée et lez denz moult agu// Teste ot de chat, cors de cheval crinu// Si laide beste en cest siecle ne fu// .... Li chief hideus et oscur le visage“ (Roman de Guillaume au court nez). Diese Auszüge bei Leroux de Lincy „Livre des légendes“ 1836, p. 252.

[5]) Oben pp. 114 f. und 106.

[6]) Oben p. 112 f.

Diablerie:

„Gefällt es euch zu hören, was für ein Teufel das war?
Den Kopf dick, seltsam und haarhäutig,
Die Augen rot und tief in den Kopf hineingetrieben,
Das Maul häßlich und die Zähne gar scharf,
Ein Katzenkopf,[1]) ein haarüberwachsener Pferdekörper,
So eine häßliche Bestie gab es in diesem Jahrhundert nicht.
.... Mit seinem häßlichen Kopf und schwarzen Gesicht.“

— Diese häßlichen Teufelsköpfe wurden dargestellt durch verschiedenfarbige (oft schwarze) [2]) Masken, die wegen ihrer Häßlichkeit zu einer wahren Sehenswürdigkeit werden konnten. [3])

Die Teufelsdarsteller sind oft „umgürtet mit dicken Riemen, an denen mächtige, greulich lärmende Kuhglocken und Maultierschellen hängen.“ [4])

Charivari:

„Auffallend hoch, breit und tief sind in vielen Herlekinmasken, gleichviel, ob sie Menschen-, Teufels- oder Tiergesichter darstellen, die Augenhöhlen.“ [5])

Unter den häßlichen Herlekinmasken sind auch schwarzfarbige vertreten.[6])

Es gibt im Charivari Herlekindarsteller, die einen rings mit Schellen besetzten Gürtel um die Hüften tragen.[7]) Auch andere Körperteile behängen sich die Herlekindarsteller mit Kuhglocken und großen Schellen. [8])

---

[1]) Für die Bevölkerung der Normandie ist heute noch die Katze das Ebenbild des Teufels, und der Teufel verkleidet sich oft als schwarze Katze. (Dubois „Recherches sur la Normandie“ 1843, p. 370.)

[2]) Villeneuve-Bargemont „Histoire de René d'Anjou“, 1825, II, 255 und 365; vergl. auch oben p. 140, Anm. 1.

[3]) Emile Jolibois „La Diablerie de Chaumont“ 1838, p. 127.

[4]) Oben p. 141.

[5]) Oben p. 113.

[6]) p. 106, 110.

[7]) Anhang No. IV (Fauvelillustrationen), Endabschnitt.

[8]) Oben p. 105.

Diablerie:

Die weitere Ausrüstung der Teufelsdarsteller besteht aus großen Küchenhaken,[1]) Kesseln und Kasserollen[2]) und langen Stangen,[1]) sowie aus Körben, Buckelkörben, Schubkarren und Wägelchen.[3])

Inmitten der Schar der Teufelsdarsteller bewegen sich auch solche, die als weibliche Teufel und als Sarazenen maskiert sind.[4])

Oft singen die Teufelsdarsteller mehrstimmige Lieder, besonders satirischer Art.[5])

Das Brüllen und Heulen der Teufelsdarsteller, das Zeichen der teuflischen Wut, ist das ganze Mittelalter hindurch für das Publikum eine ergiebige Quelle der Komik.[6])

Charivari:

Die Herlekindarsteller tragen Küchenhaken und andere Küchengeräte[7]) und führen die den Herlekins verfallenen Seelen in Körben, Buckelkörben, Karren und kleinen Wagen mit.[8])

Die alte Herlekinüberlieferung hat in den Charivari auch weibliche Herlekins[9]) und Sarazenen hineingebracht.[9])

Die Herlekindarsteller singen „närrische Lieder“ satirischen Inhalts.[10])

Die Herlekins des Charivari vollführen so lautes Gekreisch, „das niemand beschreiben kann“,[11]) und „sie machen eine Schreierei, niemals ward so eine gehört“[11]) — höchstens damals, als die Herlekins nur Luftdämonen waren.[12])

Der Ausgangspunkt der Teufelei heißt chape de herlequin.[13])

Die Bühnenillusion, als ob

„In der Darstellung der

[1]) Oben p. 141.

[2]) „diaboli .... collident caldaria et lebetos suos, ut exterius audiantur“, Bühnenanweisung im Drame d'Adam“ (XII. Jahrh.) ed. Luzarche, 1854, p. 43, ed. Grass, 1891, p. 33.

[3]) Wieck, op. cit. p. 22.

[4]) Jolibois, op. cit. p. 18 und 35.

[5]) Wieck, op. cit. p. 45.

[6]) Wieck, op. cit. p. 37 und vergl. Rabelais „Gargantua“ XXIII, Ausgabe Marty-Laveaux, 1867, I, p. 91.

[7]) Oben p. 105, V. 6 ff.

[8]) Oben p. 110 f.

[9]) Ebenda und p. 117 und siehe Anhang No. IV.

[10]) Anhang No. IV.

[11]) Oben p. 106.

[12]) Oben p. 89 und p. 97.

[13]) Oben p. 69.

Diablerie:

die Teufelsdarsteller wahre Teufel seien, wird von Anfang an (XII. Jahrhundert[1]) im religiösen Theater nicht streng durchgeführt. Während der Vorstellung rennen die Teufelsdarsteller — so will es der Autor — von der Bühne herab ins Publikum und treiben dort Unsinn.[1]) Vor der Aufführung ziehen die Teufelsdarsteller durch die Straßen und verkünden dem Publikum das Programm;[2]) sie zerstören bewußt die Illusion durch Fragen wie „Spielen wir nicht gut die Teufel?“ [3]) oder durch die an das versammelte Volk gerichtete Aufforderung, sich die Hölle der Bühne anzusehen.[4])

Die Teufelei findet oft auf der Straße statt,[5]) auch nachts,[6]) und ist gerade als Straßenmaskerade eine althergebrachte, beliebte Sitte,[7]) „zur Belustigung des Volks und zum großen Entsetzen der kleinen Kinder.“[7])

Charivari:

Straßenherlekins ist die Illusion nichts, die Wirklichkeit ist alles. Die Straßenherlekins werden von ihrer Zeit nicht als Herlekins, sondern als Menschen empfunden.[8]) Die Folgen des Charivari zeigen noch deutlicher als seine psychologischen Ursachen, warum der Schwerpunkt des Charivari im Menschlichen liegt und nicht mehr im Teuflisch-Herlekinischen.“[9])

Nichts vermag das leidenschaftliche Interesse abzukühlen, das König und Bauer

[1]) Drame d'Adam, Ausgabe Luzarche, 1854, p. 10, 16, 43.

[2]) Oben p. 137.

[3]) Oben p. 142.

[4]) Jolibois, op. cit. p. 127.

[5]) Oben pp. 137—142.

[6]) Oben p. 139. Vergl. Guillaume Bouchet „Serées“, 1585, ed. 1635, Rouen, 4e Serée, p. 12: „.... si bien qu'on pense que ce soient fantomes enflambez .... ce seroit de nuict une chose estrange et monstrueuse et propre pour un diable de la passion de Saulmur.“ Vergl. die Aufzählung der berühmten Diablerien des XVI. Jahrhunderts, oben p. 142.

[7]) Oben pp. 139—141.

[8]) Oben p. 109.

[9]) Oben p. 121.

Diablerie:	Charivari:
So drängt sich denn Laie und Kleriker zur Teufelei,[1]) und so erhält sie sich — ein Lieblingsschaustück selbst des Hofes und des Königs[2])[4]) — in Paris als Straßenmaskerade,[3])[2]) als Intermezzo der Farce,[4]) oder auch als Ballett[5]) bis weit ins XVII. Jahrhundert hinein.	für die Herlekinmaskeraden empfinden.[6])
	„Niemals hat der Charivari auf eine selbständige Existenz verzichtet.“ [7])

[1]) Oben pp. 137 ff.

[2]) Am Fastnachtsdienstag des Jahres 1565 veranstaltete König Karl IX. in Fontainebleau ein glänzendes Hoffest. Als besondere Belustigung „fut dressé un batiment qui fut nommé le chasteau enchanté, la porte duquel estoit gardée par des diables et par un géant et un nain pour faire la repoulse aux cheualiers qui vouloient entrer dedans.“ (Recueil et Discours du voyage du roy Charles IX en Champagne etc. en 1564 et 1565 par Abel Jouan, l'un des serviteurs du Roy, Paris, Jean Bontout, 1566, p. 4.) Vergl. noch die folgende Anm.

[3]) Bouchet, op. cit. p. 212: .... Vous sçauez .... que les masques ont de grands priuileges .... encore que les Canonistes permettent les masquarades pourvu qu'on ne se desguise point en habit de Religieux ou de Religieuses, en habit de femmes, estant defendu au Deuteronome, et en Diables.

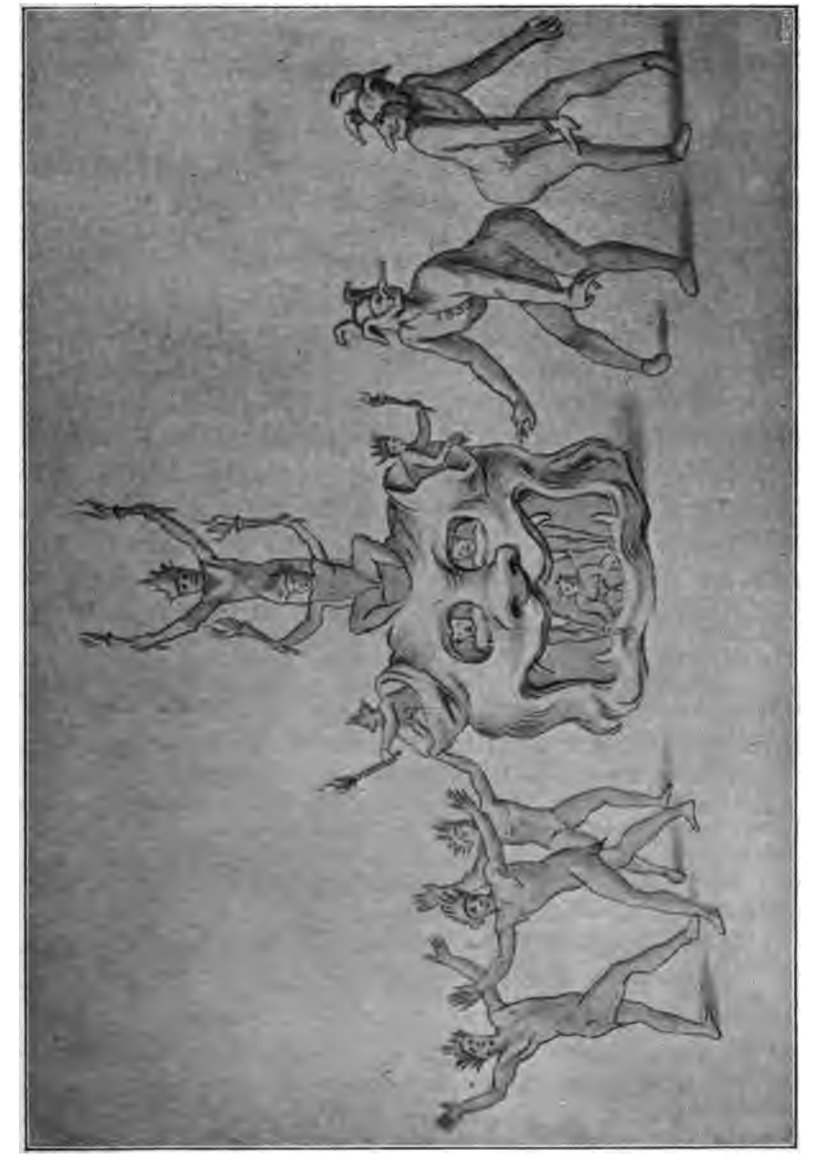
[4]) Z. B. in der Farce „Le Pauvre villageois“, von Quintil, Erstaufführung bei der Hochzeit Karls II. von Lothringen (Fournier „Chansons de G. Garguille, 1858, p. LXI), neu einstudiert von der franz. Truppe des Hotel de Bourgogne und vor Heinrich IV. und dem ganzen Hof aufgeführt im genannten Theater, am 26. Jan. 1607 (Pierre l'Estoile „Journal de Henri IV“, Ausg. H. Brunet, 1881, IX, 273).

[5]) Im Archiv der Pariser Oper findet sich eine Sammlung von Ballett- und Dekorationsentwürfen des XVII. Jahrhunderts (No. 4017). Eine dieser Skizzen (siehe Bild I) stellt eine getanzte Diablerie dar, als deren Mittelpunkt ein Exemplar des uns bekannten „Bühnen-Höllenrachens“ (hure, chape de herlequin, bouche-, geule-, gouffre-, gorge-d'enfer, vergl. oben Kap. III, p. 72, 78 f.) dient. Die Diablerie spielt teils in dem geöffneten Höllenrachen, teils auf ihm und um ihn herum. Mitwirkende: 9 Teufel (zwei stehen aufrecht in dem geöffneten Höllenrachen und benutzen die großen Augen des Höllenungeheuers als Fenster; je einer sitzt in den beiden sackförmigen Ohrenöffnungen, einer sitzt auf dem Kopf des Höllenungeheuers, und ein anderer reckt sich über den sitzenden Teufel im Stehen hinaus), 1 Teufelin (eine dicke, alte Teufelin sitzt auf dem Boden des geöffneten Höllenrachens zwischen den beiden stehenden Teufeln). Drei Teufel tanzen links vor dem Höllenrachen, und rechts, als entsprechende Gruppe, grinsen sich zwei Clowns an (eng anliegendes Kostüm, häßliche Maske, dreizipflige Narrenkappe) und weisen sich gegenseitig, je in verrenkter, nicht sehr schöner Halbkniebeuge, auf den Höllenrachen hin. Die beiden Clowns, dieselben, treten auch in zwei andern Skizzen der Sammlung auf, inmitten einer Schar mit ihnen übereinstimmend kostümierter Clowns, Tänzer und Akrobaten.

[6]) Oben p. 108, 120 f.

[7]) Oben p. 123.

I.



Archiv der Pariser Oper No. 4017. Teufel und Clowns im Ballett des XVII. Jahrhunderts.

Diablerie:

Die Vorliebe des Volkes für die Teufelei trägt den Teufelsdarstellern Anreden ein, wie „meine Herren Teufel“ [1]) und Spitznamen wie „Teufel“,[2]) „armer Teufel“.[3]) Der letztere hat sich bis heute erhalten, da die Teufelsdarsteller meistens unbemittelte Leute waren.[4])

Die Darsteller der Teufel mißbrauchen ihre Popularität zur Störung der weltlichen [4])[5]) und kirchlichen Ordnung,[6]) ja zu Diebstahl und offener Plünderung [7]) und sogar zu lebensgefährlichen Tätlichkeiten gegen mißliebige Personen.[8]) Daher nicht nur Sprichwörter gegen die Teufelsdarsteller,[9]) sondern

Charivari:

„Der Spitzname „falsche Herlekins“ wird volkstümlich zur Bezeichnung von Leuten, die in den bösen Charivari hinein passen“,[10]) und führt zu Sprichwörtern gegen die Herlekindarsteller.[11])

Die Darsteller der Herlekins spielen „den Charivari leicht von dem Gebiet der Beleidigung, des groben Unfugs und der Sachbeschädigung hinüber auf das des Totschlags und Mordes, des Widerstands gegen die Staatsgewalt und der beginnenden Revolte“.[12]) Der Charivari gehört seit seiner

---

[1]) Oben p. 142. In Chaumont wurde das ganze Johannis-Mysterium Jahrhunderte lang einfach als „la Diablerie“ bezeichnet. Jolibois, op. cit. Titel des Buches und vergl. daselbst pp. 26, 44.

[2]) Oben pp. 138, 141 und Petit de Julleville „Les Mystères“, 1880, I, p. 372.

[3]) Vergl. Suchier „Gesch. der franz. Lit.“ 1900, p. 287.

[4]) Vergl. den Fall jenes Teufelsdarstellers der eines Diebstahls seines Vetters halber, von der Bühne weg, im Teufelskostüm verhaftet wurde und der mit geladenem Gewehr dem den Haftbefehl ausführenden Polizisten nachsetzte, ihn verjagte und dann weiterspielte. Petit de Julleville, op. cit. II, 138, und vergl. II, 91 mit unserer Anm. 2.

[5]) Siehe Romania XXII, p. 606 den Mißbrauch von Kanonen in der Teufelei.

[6]) Jolibois, op. cit. pp. 34, 35.

[7]) Oben p. 137 f.

[8]) Oben p. 142.

[9]) Oben pp. 138, 147, Anm. 6. Auch das Sprichwort „faire le diable à quatre“ stammt aus der „Teufelei“ und bezeichnet ursprünglich den Lärm der vier und mehr Teufel zählenden „großen Diablerie“. Die Diablerie, in welcher weniger als vier Teufel tätig waren, hieß „kleine Diablerie“. Vergl. z. B. Rabelais ed. cit. I, p. 19.

[10]) Oben p. 122.

[11]) Ebenda und p. 124.

[12]) Oben p. 121.

Diablerie:	Charivari:
die Teufelei ist allmählich bei manchem Kleriker als „Maskerade und unsittliches Spiel“ verpönt [1]) und wird gerade wegen der oft mit ihr verbundenen „dissolutiones“ von den kirchlichen Behörden verboten. [2])	Entstehung zu den „Maskeraden und unsittlichen Spielen“, [3]) vor denen die Kirche Klerus und Laienwelt bei Strafe der Exkommunikation warnt, [4]) und gegen die auch oft die weltliche Macht einschreitet. [5])

Diablerie und Charivari weisen also in vielen Fällen dieselben Kostüme auf, dieselben Masken, dieselben Lärmereien, Ungehörigkeiten und Ausschreitungen, dieselben Konflikte mit den Behörden und, trotz der allgemein geringen Achtung vor den Teufels- und Herlekinsdarstellern, dieselbe Beliebtheit beim Volk. Jedes Kind weiß im XVI. Jahrhundert, wie es bei den Teufelsmaskeraden zugeht, wie die Teufelsdarsteller kostümiert sind, und welcher Art Leute sich gewöhnlich zu Teufelsdarstellern hergaben oder dazu gepaßt hätten, mögen nun diese Darsteller im Volksmund allgemein „Teufel“ oder „arme Teufel“ oder speziell „Herlekins“ heißen.

Wäre nun irgend ein Komiker, ein Clown, ein komischer Rüpel des XVI. Jahrhunderts z. B. in Paris, auf den Einfall gekommen, das populäre Kostüm der Teufelsmaskeraden, d. h. der Diablerie und des Charivari, als sicheres Reklamemittel für sich auf der weltlichen Bühne auszunützen, so hätte er diesen Gedanken folgendermaßen verwirklicht:

Eines Tages stellte er sich dem Pariser Publikum als Verkörperung eines der sprichwörtlichen komischen Herlekin-Rüpel vor — „je mehr ihrer sind, je weniger ist daran“, sagten die Pariser — und spielte den volkstümlichen, beliebten Herlekin-Rüpel des Sprichworts in dem nicht minder volkstümlichen, beliebten Herlekinkostüm der Teufelsmaskerade.

---

1) Oben p. 141 und vergl. Petit de Julleville „Les Mystères“, 1880, I, p. 348.

2) Oben p. 139, Anm. 1.

3) Oben pp. 106, 108, 111, 116 f., 120 f. und 141.

4) Oben p. 108.

5) Oben p. 121 und 125, Anm. 1.

Diese originelle Vereinigung der populären Wirkungen von Herlekinsprichwort und Herlekinmaskerade mußten dem Komiker „Herlekin“ (in Paris ausgesprochen „Harlekin“),[1] besonders wenn er die Figur des führenden Herlekin sich zu eigen gemacht hatte, auch dann den schauspielerischen Erfolg sichern, wenn der geistige Inhalt seiner mimischen Darbietungen noch so dürftig war.

Kapitel VI.

Der komische Oberteufel Herlekin als komischer Rüpel. Harlekin auf der Bühne des XVI. Jahrhunderts.

Die Idee, den Namen und das Äußere eines Teufels für eine komische Menschengestalt zu verwerten, lag für einen Franzosen des XVI. Jahrhunderts in der Luft. Ließ doch auch das religiöse Theater komische Menschen teuflischen Namens auftreten.[2] Ein gewisser komischer Teufel der religiösen Bühne lebt als komische Menschengestalt sogar noch heute bei uns allen fort:[3]

„Wenn du wüßtest, woher ich komme,
Hieltest du mich für einen wackeren Mann:
Ich komme aus der großen Stadt
Paris, und bin dort
Die ganze Nacht gewesen — niemals hatte ich solche Mühe —.
Den jungen Lebemännern dort, die gezecht hatten
Gestern Abend bis zu den Hebräern,
Denen habe ich, während sie ausruhten,
Durch feines Bestreichen

---

[1]) Oben pp. 18—21.

[2]) Vergl. z. B. den Namen Ebron, der für komische Teufel und komische Menschen vorkommt. Petit de Julleville, op. cit. II, 467/68.

[3]) „Se tu scavoyez dont je vien
Tu me tenroyez homme de bien
Je vien de la grande cité
De Paris, et j'y ay esté
Toute nuit (onques tel painne n'eu)
A cez galans qui avoyent beu
Hier au suer jusqu'a Hebreos
Tandisqu'ilz estoyent au repos
Je leur ay par soutille touche
Bouté du sel dedens la bouche
Doucement sans lez esveiller;
Mais, par ma foy, au resveiller
Ilz ont eu plus soef la mitié
Que devant.“

(Mystère St. Louis, Ausgabe Fr. Michel 1871, deuxième journée, Anfang.) Die Stelle ist wiedergegeben bei Petit de Julleville, op. cit. II, 529.

Salz in den Mund geschmiert,
Sachte, ohne sie aufzuwecken.
Aber, meiner Treu, beim Erwachen
Haben sie um die Hälfte mehr Durst gehabt
Als vorher."

Der Teufel, der sich mit diesen Worten seiner Pariser Erlebnisse rühmt und der, wie die Herlekins des Charivari,[1]) durch Salzstreuen die Menschen durstig macht, erscheint zum erstenmal im XV. Jahrhundert[2]) und heißt „Ganz-Durst", „Pantagruel". Die Pariser Streiche des Teufels Pantagruel müssen von dem Pariser Theaterpublikum auch nach dem XV. Jahrhundert[2]) oft beklatscht worden sein und müssen dem Namen Pantagruel (Ganz-Durst) und dessen Bedeutung (Halsweh)[3]) in Paris und damit in ganz Frankreich zu großer Beliebtheit verholfen haben. Denn Rabelais, der, wie schon sein Erstlingswerk, der Neudruck des alten Volksbuchs vom Riesen Gargantua zeigt, eine feine Witterung für alles Volkstümliche besaß, übernahm im Jahre 1532 den Namen des komischen Teufels „Ganz-Durst" und legte ihn einem grotesk-satirischen Menschen bei. Rabelais' „Ganz-Durst" ist „König der Durstigen".

„Die entsetzlichen und erschrecklichen Handlungen und Heldentaten des hochberühmten Pantagruel (Ganz-Durst) Königs der Dipsoden (Durstigen)",[4]) so lautet der Titel von Rabelais' Werk. Und Rabelais Menschenkind „Ganz-Durst" hat ebenso wie der Teufel „Ganz-Durst" seinen Namen nicht nur vom Durst, sondern von einer bestimmten Ursache des Durstes, vom Salz.

„Man muß wissen," sagt Rabelais in dem Kapitel über Pantagruels Geburt,[5]) „in jenem Jahre herrschte .... eine

[1]) Siehe oben p. 106.

[2]) Petit de Julleville, op. cit. II, 527—531 und 462, Anm. 3. Vergl. oben unseren Text p. 131 f.

[3]) Marty-Laveaux: Oeuvres de Rabelais, 1868, tome IV, p. 159.

[4]) Les horribles et espouentables faictz et prouesses du tres renommé Pantagruel, Roy des Dipsodes.

[5]) Ausgabe Marty-Laveaux I, chap. II, pp. 226—229. Die Stellen oben im Text sind wiedergegeben im Anschluß an Gelbke: „Gargantua und Pantagruel". Aus dem Französischen in Meyers Klassiker-Ausgaben. 1880, I, pp. 189—191.

solche Trockenheit, daß es sechsunddreißig Monate, drei Wochen und vier Tage lang nicht geregnet hatte, und die Sonne strahlte eine so höllische Glut herab, daß die Erde ganz verdorrt war.... Die Menschen,.... man sah sie die Zungen herausstrecken wie Windhunde, die sechs Stunden hintereinander gelaufen sind." Eines Tages, während eines kirchlichen Bittgangs um Regen „drangen große Wassertropfen aus der Erde hervor.... Da begann das arme Volk sich zu freuen.... Aber.... als die Prozession zu Ende war und nun ein jeder den Tau sammeln und in langen Zügen schlürfen wollte, fand es sich, daß es reine Salzlacke und viel schlechter und salziger als Meerwasser war. Und weil Pantagruel gerade an diesem Tage geboren wurde, gab ihm sein Vater diesen seinen Namen: denn panta bedeutet im Griechischen „ganz und gar" und gruel in der hagarethischen (arabisehen) Sprache „durstig".

Und nun müssen wir uns fragen: kann nicht, ebenso wie der Pariser Pantagruel durch einen guten Einfall Rabelais' im Jahre 1532 mit einem Schlag von der Diablerie in die weltliche komische Literatur eingedrungen ist, teufelshäutig, „zottig wie ein Bär",[1]) aber doch als Mensch, kann nicht ebenso der Pariser Oberherlekin (gesprochen Harlekin) durch die kluge Berechnung eines Komikers direkt vom Charivari als Mensch, als komischer Rüpel auf, die Bühne gesprungen sein? Pantagruel ist der als komischer Menschentypus berühmt gewordene ehemalige Teufel der Diablerie.

Ist Harlekin der als komischer Menschentypus berühmt gewordene ehemalige Teufel des Charivari?

Die beste Antwort auf diese Frage vermag jedenfalls der Theaterharlekin selbst zu geben. Denn er ist nie um eine Antwort verlegen. Das zeigt schon die älteste Harlekinrede, die wir kennen. Sie wurde von Harlekin im Jahre 1585 in Paris gehalten, als Prolog, auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne, und erschien auch sofort im Druck, unter dem Titel „Verdaute Antwort Harlekins an den Dichter, den Sohn der Madame Cardine, in harlekinischer Sprache, in Prologform,

---

[2]) „tout vélu comme un ours", ed. cit. p. 229. Vergl. zur Tierhaut des Teufels oben p. 143.

von ihm selbst, über seine Höllenfahrt und desselbigen Rückkehr. In Paris, für Herrn Harlekin. 1585." [1])

Harlekins Höllenfahrt Gegenstand der ältesten Harlekindokumente? Weist uns diese „Harlekin-Höllenfahrt", „la descente de Harlequin aux enfers",[2]) wie es im Jahre 1585 heißt, nicht zurück auf unsere früheren Erlebnisse mit dem Teufel Herlekin und seinen Herlekins, „jenen uralten Leuten des Harlekin", „antiquam illam familiam Harlequini", wie sie noch im Jahre 1514 heißen,[3]) die nichtsnutzigen Gespenster und Teufel, die unter Herlekins Führung schon im XI. Jahrhundert[4]) die Seelen hetzen? Eine Seele aus der Hölle holen, das wollte — wie wir gleich sehen werden — nach Angabe des „Dichters", dem Harlekin in Prologform antwortet, der Theaterharlekin des Jahres 1585, und zwar, auf ihre eigene Bitte, die Seele der damals verstorbenen alten Kupplerin „Madame Cardine" oder „Mutter Cardine", eines der berüchtigsten Weiber aus der Welt der Pariser Berufsschönheit, der „Königin" der zweifelhaften Vergnügungslokale „Lusthaus" (Huleu)[5]) und „Lustiges Feld" (Champ gaillard). Harlekin fährt also in die Hölle, weil die Seele eines nichtswürdigen, alten Weibes ihn bittet, sie zu holen. Erinnert das nicht an die tolle Entführung der alten Hexe Luque durch Herlekin?[6])

An allen Ecken und Enden werden Herlekinzeichen lebendig! Doch, verfahren wir ordnungsgemäß!

Noch zu Lebzeiten der Cardine, im Jahre 1570, erschien in Paris eine Satire „Wehklage der Mutter Cardine aus Paris, vordem Leiterin des „Lusthauses", über dessen Aufhebung" usw.[7])

---

[1]) Originaltitel und das ganze Dokument in extenso im Anhang No. VI. Emile Picot hat diesen Prolog, der 1834 von den „trois bibliophiles" in den „Joyeusetez" etc. veröffentlicht und von ihnen in der Einleitung (Avis des trois bibliophiles) kurz historisch besprochen worden war, ausführlich behandelt in dem Artikel „Le monologue dramatique" (Romania XVI, p. 540).

[2]) Siehe Anhang No. V (Überschrift).

[3]) Oben p. 18.

[4]) Oben p. 24.

[5]) „Huleu" ist die damals in Paris gebräuchliche Bezeichnung für „Bordell" und ist hier in diesem Sinne zu verstehen.

[6]) Oben p. 94 ff.

[7]) De Montaiglon „Recueil de Poésies françoises des XV[e] et XVI[e] siècles, 1856, III, p. 290.

Nach Cardines Tode, im Jahre 1583, machte eine Verserzählung die Runde unter den lachlustigsten Parisern, die betitelt war „Die Hölle der Mutter Cardine, handelnd von der grausamen Schlacht, die zwischen den Teufeln und den Pariser Unzuchtsweibern in der Hölle war, bei der Hochzeit des Torwächters Cerberus und Cardines, die sie zur Höllenkönigin machen wollten, und welche diejenige unter ihnen war, die zum Verrat riet....“[1]) „Die Hölle der Mutter Cardine“ schildert, wie die lebenslustige alte Cardine es versucht, mit Hilfe ihrer Freudenmädchen sich durch List und Gewalt der Höllenherrschaft zu bemächtigen, dann der Hölle zu entrinnen und nach Paris zurückzukehren. Diese heitere Geschichte ist eine richtige „Diablerie“, eine erzählte, keine gespielte. Wir begegnen den Teufeln Pluton[2]) (= Lucifer),[2]) Cerberus,[3]) Belphegor,[3]) Belial,[3]) Astaroth,[3]) genau wie in den Mysterienspielen.[3])

---

[1]) „L'Enfer de la mère Cardine, traictant de la cruelle bataille qui fut aux enfers entre les diables et les maquerelles de Paris, au nopces du portier Cerberus et de Cardine, qu'elles vouloient faire reine d'Enfer et qui fut celle d'entr'elles qui donna le conseil de la trahison . . . .“ (De Montaiglon, op. cit. pp. 302—331.)

[2]) De Montaiglon, op. cit. p. 325, Vers 4 und 15.

[3]) Hier ist die Frage am Platz: Warum tritt nicht gelegentlich in einem Mysterium der Oberteufel als „Herlequin“ und die Masse der Teufel als „herlequins“ auf? Dem ist zu entgegnen: Die Namen, die sich in der Diablerie des Mysteriums finden, sind die stereotypen Namen, welche durch Bibel und Kirchenväter gang und gäbe geworden sind. Lucifer, Sathan, Astaroth, Asmodeus, Leviatan, Belzebuth, Belial heißen die Teufel des französischen Mysteriums und Mirakels schon seit Mitte des XIV. Jahrhunderts. Enthält ein Mysterium keine große Diablerie, so findet sich oft nur ein einziger Teufel, gewöhnlich bezeichnet als „le Diable“. Diese Bezeichnung „Diable“ oder „Diabolus“, oder wenn drei und vier Teufel vorhanden sind, „les Diables“ oder „Diaboli“, war durch eine sehr lange Tradition geheiligt. Man kann also nicht erwarten, daß dieses Wort, das durch den Einfluß der Kirche in alle romanischen und germanischen Sprachen eingedrungen ist und dort seinen Platz behalten muß, sich jemals im religiösen Theater, das doch aus der Kirche hervorgegangen ist, durch ein anderes Wort hätte verdrängen lassen, das nicht spezifisch die Bedeutung „Teufel“ hatte. Das Wort herlequin in seiner späteren Bedeutung „Teufel“ ist übrigens dem religiösen Theater durchaus nicht fremd geblieben. Denn erstens ist es in der Terminologie der Mysterienregisseure vertreten durch die Formel „chape de herlequin“ (siehe oben p. 69 und das ganze Kapitel III). In dem Namen des Vorhangs vor und über der Hölle, welcher „chape de herlequin“ = „Teufelsdeckmantel“

Der Unterschied besteht nur darin, daß die Teufel hier eine sozusagen menschlichere Komik an den Tag legen und sich in Satiren auf aktuelle Ereignisse ergehen. Aber die uns bekannte Vorliebe der damaligen Pariser für die Diablerie und deren Teufelskomik bricht überall durch. Das Ende vom

---

hieß (siehe oben p. 79 ff.), bedeutet „herlequin", ganz wie das deutsche „Teufel", sowohl „Oberteufel" (Herlequin) als auch „Teufel" (herlequin) schlechthin. Zweitens müssen aber allgemein im Gespräch über die Diablerie des Mysteriums, deren Ausgangspunkt der „Teufelsdeckmantel", die chape de herlequin war, anstatt Formeln wie „Lucifer und seine Leute" („Lucifer et sa mesnaige" in „Annales et chroniques de Guillaume le Doyen", 1859, p. 74) dem Sprechenden unwillkürlich die von der Kinderstube her vertrauten Ausdrücke „Herlekin und seine Leute" (siehe oben pp. 106, 94, Vers 21—23) in den Mund gekommen sein; denn jeder Franzose, schon des XIII. Jahrhunderts, sagt anstatt „Satan" „Herlekin" (siehe oben p. 89 ff.), spricht von den Höllenbewohnern (oben p. 95, Vers 61, 68) als „Herlekin und seinen Leuten", faßt die Hölle als ständigen Wohnsitz des Oberherlekin auf (oben p. 95, Vers 53) und versteht unter „diablerie" das Treiben Herlekins und seiner Leute (p. 94, Vers 2). Man muß also behaupten, daß der Oberteufel „Herlequin" und die Masse der Teufel als „herlequins" wohl im religiösen Theater gelebt haben, auf der Bühne und im Zuschauerraum, und zwar vielleicht schon ebenso früh wie die anderen Individualnamen der Teufel, also seit dem XIV. Jahrhundert, dem schon große Diablerien geläufig waren (siehe Romania XXII, p. 606). In den Text der Mysterien dagegen ist das der Volkssprache angehörige Wort herlequin im Sinne von „Teufel" nur ganz vereinzelt eingedrungen, weil eben die Verfasser der geistlichen Dramen als theologisch Gebildete die Teufelsnamen der theologischen Tradition bevorzugten. Was die nichtbiblischen Individualnamen von Teufeln in den geistlichen Dramen betrifft, so sind sie entweder Reminiszenzen der stets lateinkundigen Mysteriendichter (siehe z. B. die 44 Teufelsnamen bei Petit de Julleville, op. cit. II, 445 oder die Teufelsnamen op. cit. II, 600) aus deren lateinischer Lektüre oder persönliche, seltsam klingende Erfindungen der Verfasser. Unter den wenigen Teufelsnamen, die aus der klassischen Literatur hervorgegangen sind, heben wir hervor die Namen Cerberus (vergl. Petit de Julleville, op. cit. II, 356, 427, 447, 507, 509, 533, 557, 566, 600), Pluton (op. cit. II, 523, 528) und Belphegor (op. cit. II, 445, 446), welche drei Namen sich in der „Hölle der Mutter Cardine" des Jahres 1583 wiederfinden (siehe oben p. 156, Text). Eine alte Erfindung und von ganz besonders komischer Wirkung scheint der Name des Tithilinus gewesen zu sein, des Notars und Amtsschreibers der Hölle (Petit de Julleville, op. cit. II, 470, 471, 528 und vergl. Creizenach „Geschichte des neueren Dramas", 1893, I, p. 202 ff.). Daß der erfundene Teufelsname Pantagruel (Petit de Julleville, op. cit. II, 528, 529, 462 und 462 Anm. 3) großen Erfolg hatte, ist zu Beginn dieses Kapitels gezeigt worden.

Liede ist natürlich, daß der schon fast sichere Sieg der unholden Weiblichkeit durch einen schlauen Teufel sich in eine Niederlage verwandelt, und daß die alte Megäre nach wie vor als Gefangene in der Hölle gequält wird. Aber was menschlichem Witz mißlang, Herlekin (gesprochen „Harlekin"), vermag es zu vollbringen, zumal wenn es sich um Freundinnen wie die entsetzliche Cardine handelt. Und so erscheint denn 1585 die „Lustige Geschichte von den Handlungen und Heldentaten Harlekins, italienischen Komödianten, enthaltend seine Träume und Visionen, seine Fahrt in die Hölle, um die Mutter Cardine herauszuziehen, wie und mit welchen Zufällen er von dort entwischte, nachdem er daselbst den Höllenkönig, Cerberus und alle anderen Teufel getäuscht hatte." [1]) Auf diese Dichtung antwortet dann Harlekin auf der Bühne in dem oben [2]) zitierten Prolog „Verdaute Antwort". Den Titel und die Entstehung der beiden ältesten Harlekindokumente kennen wir jetzt. Nun zu ihrem Inhalt!

Die „lustige Geschichte von den Handlungen und Heldentaten Harlekins" beginnt, wie der Titel besonders hervorhebt, mit einem Traumbild. Wovon mag Harlekin träumen? Von der Hölle:

Vers
9. „Tausend gehörnte Ungeheuer, tausend seltsame Gestalten
Stellten sich ihm vor in verschiedenen Arten,
Greulich bedeckt von zischenden Nattern,
Die einen bewaffnet mit Wurfspießen, die andern mit Fackeln.
Und dann sah er noch (o entsetzliches Ding)
14. Einem hohlen Grab entsteigen eine greuliche Frau."

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Cardine, deren Wäsche ebenso heruntergekommen aussieht wie ihr Gesicht und ihr Körper, spricht:

21. „Harlekin! Ich, Cardine verlasse
Den Totensaal, um dich zu besuchen
Und dich zu bitten, in die Ebene herabzusteigen,
Wo die falschen Geister sind, um mich von der Qual zu befreien,
25. Indem du geschickt den mitleidslosen Pluto täuschst,
Die drei Richter, seine Frau und die greuliche Alekto,
Welche, mein Harlekin, meine alltäglichen Peiniger sind."

---

[1]) Originaltitel und das ganze Dokument siehe Anhang No. V.
[2]) p. 154.

Da die schöne, frohe Unsittlichkeit, um derentwillen Cardine unverdiente Feuerstrafen leide, Harlekins Mutter sei, könne Cardine nur durch Harlekin erlöst werden. Harlekin sei übrigens der Cardine zu Dank

28—49. verpflichtet: Cardines Dirnen beehren ja nach wie vor Harlekins Bühnenspiel durch ihre Anwesenheit, und viele von Harlekins tausend beliebten Bühnentricks hat er dem von Cardine geübten Gewerbe entnommen. Nur von Harlekin hänge Cardines Befreiung ab:

49. „Wenn du dieses Gute an mir tust,
50. Mich von da herauszuziehen, an dem Cerberus-Hund vorbei,
Meinem früheren Gatten,[1]) dem du stark ähnlich siehst,
Wenn du in der Maske spielst ....
Werde ich dir den Namen deines Vaters sagen,
54. Den ich zu meinen Lebzeiten gekannt habe.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

57. Und ja, sogar noch mehr, ich biete dir als Lohn
Die Großbotschafterwürde des kleinen Cupido,
Keinem Würdigeren als dir kann ich ohne Trug
60. Sie geben, noch einem, dem solche Tätigkeit so reizend stände."

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

63. Verschiedene „haben mir früher ihr Gesuch eingereicht,
Um von mir diese ehrenwerte Stellung zu erlangen.
65. Ihnen verweigerte ich sie ....

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

68. Und den Titel „Fürst der Kuppler".

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

71. Dich allein habe ich vorgesehen, um ihr Meister zu sein,
Und will, daß sie von dir als dem Oberhaupt ihre Bestallung nehmen.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

99. Sie hatte gesprochen. Und sofort entfliegt das Phantom
So schnell wie der Hauch eines Wortes.
Harlekin, verblüfft, sprang sofort aus dem Bett
— Obgleich die beiden Teile der Nacht noch nicht herum waren —
Wie ganz verwirrt, so etwas zu hören.
Aber schließlich fest entschlossen, schickt er sich an,
105. Alles zu tun, worum er gebeten war;
So, daß er sein Gewand entfaltet,
Es sofort anzieht, sich den Geldbeutel an die Seite gürtet
— Wie es vor Zeiten der Rüpel Johann Macelle tat —,
Sein Gesicht maskiert und sein Holzmesser
110. In seinen Gürtel steckt, wie er sonst tat.
So also ausgerüstet, in der Hoffnung,
Fürstenrang in dem Gewerbe zu erreichen, das er zu spielen versteht,
Strebt er mit verdoppeltem Schritt den Toten-Gewässern zu.
Dort fand er den Fährmann schlafend im Hafen,

---

[1]) Oben p. 156.

115. Der, sobald er ihn bemerkt, so gescheit war,
Daß er aufstand, in seinen Nachen sprang,
Eiligst sein eisernes Ruder ergriff
Und sagte: „Wer bist du, daß du so sicheren Auftretens
In diesen Hafen kommst, da doch noch keine Macht
20. Der Unterwelt deines Lebens Faden beschädigt?"
„Ich bin", sagt Harlekin, „einer deiner guten Freunde.
Kennst du mich denn nicht, dem du versprochen hast
Schon viel zu oft, ihn hier überzusetzen?"
Dann wirft er sich in die Luft, küßt ihm das Gesicht,
25. Schwingt sich leichter als ein Affe an ihm hinauf
Und setzt ihm beide Füße auf den Nacken; Charon, der keine Stütze hat,
Außer seinem Ruder, schwankt herüber und hinüber
Und fällt beinahe in der Todes-Barke hin.
Und da er nicht wußte, wer dieser Mann sei, so lustig,
30. Der ihm die Zunge herausstreckte und die Augen nach ihm rollte,
Sagte er ihm: „Wer du auch seist, du bist mir so angenehm,
Daß ich dich über diesen entsetzlichen Hafen überfahren werde,
Was ich für einen Lebenden zu tun nie Lust hatte:
Aber du hast mir so sehr viel Freude ins Herz gebracht,
35. Daß ich mich weder der schwarzen Schatten erinnere
Noch des Palastes, wo die blutigen Harpyen sind."
Und dann legte er plötzlich die Arme ans Bot
Und setzte ihn damit über. —
Harlekin, der ihn dann verläßt, macht ihm tausend Beinstellungen.
40. Tausend Weitsprünge, tausend Hochsprünge und tausend Gruß-
bewegungen,
Immer rückwärts gehend. Wie Charon das sieht,
Bewundert er ihn in seinen Bewegungsformen und grüßt ihn auch.
Indem er so laut lacht, daß das Gestade widerhallt,
Was in der Hölle einen Lärm bewirkt.
45. Dadurch verblüfft — denn niemals ward Lachen
Dort je vernommen noch Liebe und Frieden —
Hebt der dreihalsige Hund das Ohr und stutzt
Und richtet sich allsobald zu scharfer Wache ein,
Schüttelt sich, dehnt sich; aber schließlich kommt
50. Ihm zu Gesicht der komische Harlekin,
Der von weitem, sobald er ihn sieht, ihn anlacht und wünscht,
Indem er sich ihm nach und nach nähert, ihn verführen zu können,
Obgleich sein Herz vor Angst äußerst zitterte
Wegen der greulichen Scheußlichkeit, die er an Cerberus sah.
55. Denn seine Stachelhaut auf seinen harten Schultern,
Seine großen flammenden Augen, seine schrecklichen Struwelfratzen,
Seine drei spitzen Zungen und sein grausames Gebell
Brachten ihn beinahe vor Angst außer sich.
Schließlich entschlossen, faßt er ihn kühn ins Auge,

160. Nähert sich ihm nach und nach, schmeichelt ihm, liebkost ihn,
So daß er ihn so gefügig und so sanft machte,
Daß er ihn sich auf die Kniee legte und ihn kraut,
Ihn so tapfer einschläfert, wirklich derart,
Daß er ungefährdet das brennende Höllentor passiert
65. Und den Saal betritt, in welchem Pluto war,
Seine drei Richter, seine Frau und die Parze Klotho.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Sobald Pluto und alle mit ihm
Harlekin, der dort eingetreten war, so kühn auftreten sahen,
70. Verharren sie sofort, zitternd, in größerem Schrecken
Als damals, da Cardine in ihr Heim einzudringen wagte.[1])
„Wer bist du," sagt Pluto, „daß du so kühn
In den Saal der Toten kommst?" „Ich bin wirklich",
Antwortet Harlekin, „einer, der hierher kommt,
75. Um dein und deiner Untertanen König und Meister zu sein.
Betrachte mich doch genau!" Dann macht er einen
Vier Fuß hohen Sprung in rückwärts verlaufender Kurve,
Tanzt den Bergamasker-Tanz, und, indem er seine Zunge entfaltet,
Hält er ihnen hanswurstelnd eine lustige Anrede.
80. Als Pluto sie hörte und seine Untertanen auch,
Fühlen sie dem Herzen die Sorgen entrissen.
Ihr tötlicher Haß, der schmutzig vergällte,

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

85. Verwandelte sich heiter in einen Ausbruch des Lachens,
So daß Pluto dann, ganz belustigt, ihn fragt,
Ob er bei ihm bleiben wolle als Mitglied seiner Bande.
„Ich werde dich", sagt er, „zu meinem Statthalter hier machen
Und zum ersten Henker meiner schwarzen Hölle."
90. „Nein," antwortet Harlekin, „mir ist da oben
Das Kleinste lieber, wenn es lebt, als die große Meerkatze, wenn sie tot ist.
Behalte sie nur, diese Beute, die als dein Teil dir zugefallen,
Deinen Palast, deine Teufel und dein gegabeltes Szepter,
Und glaube, daß ich zweifellos so spät, als ich kann,
95. Zurückkehren werde, um mich unter deine Wölbung einzusperren.
Aber ich bitte dich, Pluto, bevor ich
Von diesem unterirdischen Ort weggehe, daß ich,
Wenn ich da oben im Tageslicht bin, von irgend einer Höflichkeit sprechen kann,
Die du mir hier, und zwar zu meinen Lebzeiten, erwiesen hättest.
200. Darum: „Da! für dich!" Und nun eilt er mit einer ungleichmäßig beschleunigten Geste einher,
Indem er seinen Körper in einem etwa dreißigmaligen Pirouetten-Wirbel dreht.

[1]) Siehe oben p. 156.

Zum Schluß des Kunststücks schlägt er zu Boden, — Gelächter der Geister

Und Plutos selbst, der diese Worte ihm zu sagen sich anschickt:
„Wenn du mir nur meine Teufel nicht verlangst,
205. Schwöre ich dir beim Styx: Es gibt hier unten nichts,
Daß du von mir nicht haben könntest, und wäre es meine Küche.“
„Ich will,“ sagte Harlekin, „daß du mir Cardine gibst,
Diese alte . . . .“
Pluto, ganz erstaunt, grinsend,
10. Wütend vor Ärger, wirft sein Szepter zu Boden
Und stößt damit Harlekin beinahe Füße und Hände ein.
„Hanswurst,“ sagte er, „also betrogen hast du mich,
Auf Cardine war ich gar nicht gefaßt.
Nimm lieber meine Frau und laß mich
15. Jene Verräterin hier behalten in dieser schwarzen Hölle.“
„Ah, nein,“ sagt Harlekin, „ich will Cardine haben;
Laßt sie holen, ohne so viel Aufhebens zu machen.
Ein Gott bricht niemals das Wort, das er gesprochen.
Öffne mir das Tor dieser verfluchten Hölle
20. Und liefere in meine Hände die, welche ich verlange.“
Der Gott, zwar sehr ergrimmt, befiehlt sofort,
Daß man Cardine frei in seine Hände gebe.
Das geschah. Dann lenkt er den Schritt hinweg von den leeren Schatten
Und gelangt, indem er spottet, bis zum Rand der Überfahrt,
25. Die der Toten und Lebenden Erbgut trennt.
Dort findet er wieder den Fährmann Charon,
Dem er übermütig sagt:
„Hast du einen geriebeneren Lumpen gesehen.
Als ich es bin, der ich deinen Meister,
30. Dich und alle Teufel getäuscht habe, die unter seinem Szepter sind?
Harlekin nenne ich mich, woraus du also ersehen kannst,
Daß die Teufel nicht mehr verstehen als ich.“

Charon wird ebenso wütend wie vorher Pluto. Umsonst. Denn gegen Plutos Befehl kann er nicht handeln. Aber während der Überfahrt Charons, Harlekins und der Cardine bringt der Höllenfluß Acheron, der keiner Seele die Rückkehr gestattet, den Nachen zum Kentern. Schwimmend rettet Harlekin mit knapper Not sich selbt auf das Gestade des Lebens hinüber.

Das ist der Inhalt des bis jetzt ältesten Harlekindokuments aus dem Jahre 1585.

Bejaht, oder verneint dieses Dokument unsere auf die gesamte Herlekintradition des Mittelalters gegründete Annahme, der Oberteufel Herlekin sei durch Vermittlung des Charivari, der Diablerie und des Herlekinsprichworts als komischer Rüpel, als Clown, als Hanswurst in die Komödie übergegangen?

Was ist der Pariser Theaterharlekin des Jahres 1585? Ein „Spaßmacher“, ein „Plaisant“, wie man damals sagte,[1]) der obszöne Bühnentricks liebt[2]) und obszöne Witze,[3]) der die Zunge herausstreckt[4]) und die Augen rollt,[4]) wildfremde Männer mit Küssen überfällt[5]) und ihnen auf die Schulter springt,[5]) sich in die Luft wirft,[5]) tausenderlei schwierige Akrobaten-Kunststücke ausführt,[6]) tanzt und hanswurstelnd lustige Anreden hält.[7])

Der Harlekin des Jahres 1585 ist unser moderner Zirkusclown, und zwar nicht der „dumme“ August, sondern der frechste Mensch,[8]) der geriebenste Lump,[9]) der Sohn und Freund der Unsittlichkeit,[10]) „Fürst, Meister und Oberhaupt der Kuppler“,[11]) der die Würden des Zuhälterstandes verteilt,[11]) kurz, die fleischgewordene Gemeinheit und Häßlichkeit.[12])

Es gab damals in Paris keinen Namen, der das Wesen eines solchen Rüpels verächtlichster Art treffender ausdrückt als gerade der sprichwörtliche[13]) Name „Harlekin“. Denn der Name Harlekin kennzeichnet einen Menschen von vornherein als „Teufel“ und bereitet das Publikum eines sich „Teufel“ (Herlekin) nennenden Clowns auf teuflische Eigenheiten vor. Und so ist das Interesse des Publikums an dem Clown „Teufel“

---

[1]) Oben p. 160, Vers 150. „Plaisant“ ist im XVI. Jahrhundert der offizielle Titel der Hofnarren. (Siehe de Laborde „Les Comptes des bâtiments du Roi“ [1528—1571], II, 227, 249, 251, 252, 253.) Plaisant bedeutet im Jahre 1585 „Spaßmacher“ im Sinne von „Narr“ (fou, sot), „Rüpel“ (lourdaut, faquin), „Clown“ (bouffon), „Johann“ (Zanni). Vergl. die zitierten Stellen aus de Laborde mit Guillaume Bouchet „Serées“, aus dem Jahre 1585, Ausgabe von 1635, pp. 625—663 (34ième Serée).

[2]) Oben p. 159, Vers 28—49.

[3]) Oben p. 154, „Verdaute Antwort“ usw.

[4]) Oben p. 160, Vers 130.

[5]) Oben p. 160, Vers 124 ff.

[6]) Oben p. 160, Vers 124 ff., 139 ff., p. 161, Vers 176 ff.

[7]) Oben p. 161, Vers 178 f.

[8]) Oben p. 160, Vers 118 f., 151 ff., p. 161, Vers 168 ff.

[9]) Oben p. 162, Vers 227 f.

[10]) Oben p. 159.

[11]) Oben p. 159, Vers 57—72.

[12]) Oben p. 159, Vers 50 f.

[13]) Oben pp. 126—136.

nichts anderes als die Neugier, ob dieser Clown die Erwartungen erfüllt, die sich an seinen Namen Herlekin knüpfen.

Auf diese Neugierde spekulierend, stellt der Autor des ältesten Harlekindokuments an die Spitze seines Titels und seiner Erzählung Herlekins Höllentraum[1]) und die Vision[1]) einer alten Megäre, einer Persönlichkeit, wie sie nach unseren früheren Erfahrungen von der Volksphantasie gern mit Herlekin[2]) und der Hölle[3]) in Zusammenhang gebracht wurde. Dann folgt des Clowns „Teufel" Höllenfahrt. Die Schilderung dieser Höllenfahrt ist voller Anspielungen auf den Namen Herlekin: Dem Höllenfährmann, der nicht begreift, wie ein Mensch sich in die Hölle wagt, antwortet der Clown „Teufel": „Kennst du mich denn nicht? Ich bin einer deiner Freunde...."[4]) Und dem zitternden Pluto stellt er sich als der Hölle „König und Meister" vor.[5]) Für die damaligen Pariser beruft er sich also auf die Stellung, die dem Herlekin seit Jahrhunderten eingeräumt wird. Pluto, der Oberteufel klassischen Namens,[6]) erkennt mit Vergnügen die Teufelsqualifikation Harlekins an, des Teufels mit dem altfranzösischen Namen, und will ihn zum Höllenstatthalter und zum ersten Höllenhenker ernennen.[7]) Harlekin lehnt zwar dankend ab, aber nicht aus Bescheidenheit. Wie ihm bereits Cardine in der Vision versichert hat, so sagt er sich selbst — und der Erfolg berechtigt ihn dazu —, daß er der Gesamtheit aller Teufel gewachsen sei. Und triumphierend enthüllt er auf dem Rückweg dem verblüfften Höllenfährmann das Geheimnis seiner teuflischen Macht:

> „Harlekin nenne ich mich, woraus du also ersehen kannst,
> Daß die Teufel nicht mehr verstehen als ich."[8])

Das ist die Pointe, die der Autor bereits im Titel angedeutet hatte.

Wir verstehen sie jetzt ebensogut als die damaligen

---

[1]) Oben p. 158.
[2]) Oben p. 111 ff.
[3]) Oben pp. 110 ff. und 148 f.
[4]) Oben p. 160, Vers 121 f.
[5]) Oben p. 161, Vers 173 ff.
[6]) Oben p. 156, Anm. 3.
[7]) Oben p. 161, Vers 187 ff.
[8]) Oben p. 162, Vers 231 f.

Pariser, weil wir mit ihnen, wenn wir „Harlekin" sprechen, „Oberteufel" denken.

Es liegt also der Bezeichnung Harlekins als „Teufel" nicht etwa die Absicht des Autors zugrunde, schlimme Eigenschaften der Harlekinrolle in persönliche Fehler des Harlekindarstellers zu verwandeln. Wer etwa glauben sollte, daß der Autor — wahrscheinlich ein französischer Schauspieler und Rivale Harlekins in einem Liebeshandel —[1]) mit der Benennung „Teufel" eine böse Insinuation und nicht vielmehr die kluge Berechnung eines buchhändlerischen Erfolgs verbunden habe, der braucht nur Harlekins Bühnenantwort zu lesen. Sie sagt genau, worin der Harlekindarsteller — als Mensch und „Komödiant"[2]) — eine persönliche Beleidigung erblickt:

Es[3]) ist schade, daß die Gallia
Einen so bösen Menschen hervorgebracht hat,
Der Harlekin zum Chef der Kuppler machen will.
Wenn ich Pariser wäre,
Möchte ich dir die Augen im Kopf zerdrücken,
Daß du mich angebockt hast;
Scheint es dir ehrenhaft,
Mich als „Clown" und „Zuhälter" zu behandeln?
Das ist dein Handwerk, — Hahnrei, Fresser, Schwein!

In der ganzen „Verdauten Antwort" nicht eine Silbe gegen die Qualifikation „Teufel". Im Gegenteil. Harlekin schlachtet die Beliebtheit seines Teufelsnamens und seiner Teufelsqualitäten tüchtig aus. In der 170 Verse langen „Verdauten Antwort" wiederholt Harlekin, zuerst auf der Bühne und dann im Buche, einfach die „Höllenfahrt", sogar bis auf den Titel. Inhaltlich nimmt er nur zwei ganz unwesentliche Änderungen vor. Die eine betrifft eine Hammelkeule, mit der Harlekin den Cerberus beschäftigt haben will,[4]) die andere berichtet, Harlekin habe nicht nur bei allen Teufeln, sondern namentlich bei der Höllenfürstin Proserpina großen Erfolg gehabt:

---

[1]) Siehe Emile Picot, op. cit. p. 541.
[2]) Oben p. 158.
[3]) Anhang No. VI, Vers 60 ff.
[4]) Ebenda, Vers 20—30.

„Und [1]) Proserpina kokettierte sogar mit mir.
Und ich, ich machte ein Kunststück
Und schwur tüchtig: Donnerwetter, Madamiselle,
Niemals habe ich eine schönere Frau gesehen.
Ich zog mein Geldbehälterchen
Und sagte: „Freundchen, jetzt bin ich dein Liebhaber.““

Wie gesagt, kein Wort gegen die Qualifikation „Teufel“, kein Zögern, mit dem in Paris beliebten Teufelsnamen Harlekin immer neue Bühnen- und Bucherfolge [2]) zu erzielen. Ja, Harlekins beste Freunde sehen damals in dem Namen „Harlekin = Oberteufel“ eine Art Ehrentitel für ihn. Am Ende von Harlekins „Verdauter Antwort“ befindet sich nämlich ein poetischer Zusatz von 14 Versen, wahrscheinlich erst im Augenblick der Drucklegung hinzugefügt, unter dem Titel „Entschuldigung, an den Herrn Harlekin gerichtet, von dem geknickten Dichterling“.[3]) Darin sieht der anonyme Verfasser der „Höllenfahrt“ angeblich sein Unrecht ein und überbietet sich in Liebenswürdigkeiten gegen den verkannten Harlekin:

---

[1]) Siehe Anhang No. VI, Vers 100 ff.

[2]) Wie groß der Bucherfolg der „Höllenfahrt“ war, und wie sehr man sich damals mit Harlekins Höllenstreichen in Paris beschäftigte, beweist die Tatsache, daß ein anderes, witzig sein wollendes, unerreicht obszönes Machwerk über Harlekin dessen „Höllenfahrt“ zum Ausgangspunkt nimmt und mit den Worten beginnt: „Or ça, maistre Harlequin, te voyla bien malade / Il fault pour te guarir, te faire une sallade / Qu'as tu dessus le cœur, as tu trop beu de l'eau / Du fleuve d'Acheron, alors que le bateau / De Caron te versa, en ramenant Cardine / Du sousterrain pallais de la grand' Proserpine? / Est-ce pour ce qu'elle a ordonné ton estat / De maistre maquereau....“ Der Titel dieses nicht zu übersetzenden Pamphlets lautet: La Sallade de Harlequin A Luy Envoyé Par Le Capitaine la Roche, appotiquaire Luquoys pour la guarison de sa maladie Neapolitaine. Der „Salat“ Harlekins ist uns in demselben Büchlein überliefert, das die „Höllenfahrt“ enthält. (Siehe Anhang No. V.) Der „Salat“ folgt unmittelbar auf die „Höllenfahrt“. Darauf hat bereits Picot, Romania XVI, p. 538 hingewiesen. Welch gewaltige Reklame alle die Höllenabenteuer für Harlekin gemacht hatten, ersieht man daraus, daß der Verfasser des „Salat“ sich über diese Reklame sehr derb beklagt, und zwar, um dieser Derbheit den stärksten Nachdruck zu verleihen, am Ende seines Elaborats: „Et qu'il (Harlekin) me recommande au Poete tripelipe / Qui a tant merdemment si bien sonné pour luy / Je luy chie pour don un estron auiourd'huy“.

[3]) Siehe den Text im Anhang No. VI, am Ende.

„Verblendet durch die Binde verabscheuenswerter Unwissenheit,
Habe ich gegen Harlekin den Großen mein Geplapper vergeifert.
Minos hat mich im Höllengericht verurteilt,
Diesem Herrn gebührende Sühne zu bieten:
Ich bekenne mich also als mit Kot zu bedeckender Dichterling.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Aber der König Harlekin befiehlt am Acheron,
Er ist Führer der Geister der Höllenbande,
Daran halte ich fest ....“

Wir auch! Harlekin, der sich uns in der Hölle dreimal selbst vorstellt, einmal als „alter Bekannter“ des Höllenfährmanns, einmal mit der Formel „Harlekin ist mein Name, das bedeutet, ich bin gescheiter als alle Teufel“ und einmal kurz als „der Hölle König und Meister“, Harlekin, „der König am Acheron“, hat sich als unser alter Freund Herlekin entpuppt, als „Führer der Geister der Höllenbande“. —

Das Bewußtsein von Harlekins Teufelsnamen hat sich in den Pariser Theaterkreisen noch über das XVI. Jahrhundert hinaus gehalten. Denn Harlekins „Höllenfahrt“ wurde Gegenstand dramatischer Bearbeitung in der Pariser „Italienischen Komödie“ und erlebte noch am Ende des XVII. Jahrhunderts Aufführungen.[1]) Auch außerhalb des Theaters, und zwar unter den Kennern nationalfranzösischer Überlieferungen, hat weder die Renaissance noch der französische Klassizismus die Erinnerung ganz verwischen können, daß im Harlekin der modernen Komödie der Herlekin des mittelalterlichen französischen Volksaberglaubens fortlebt.[2])

Der Name ist nicht die einzige teuflische Eigentümlichkeit, die der Oberteufel Herlekin als komischer Rüpel Harlekin in der modernen Komödie beibehalten hat.

Erinnern wir uns der merkwürdigen Worte, in denen die

---

[1]) „La descente de Mezzetin (= Arlequin) aux Enfers“ aufgeführt in der Pariser Comédie Italienne im Jahre 1689, siehe „Le Théâtre Italien de Gherardi, ou le Recueil Général de toutes les Comédies et Scenes Françoises jouées par les Comédiens Italiens du Roy ....“, 1700, Stück 16. Im Titel steht nur deshalb Mezzetin anstatt „Arlequin“, weil die Harlekinrolle damals unbesetzt war und vertretungsweise von Mezzetin gespielt wurde. Auf den Zusammenhang der Höllenfahrten von 1585 und 1689 hat bereits Raynaud hingewiesen: „Etudes Romanes dédiées à G. Paris“, 1890, p. 67.

[2]) Ménage „Dictionnaire“ unter Harlequin.

alte Cardine Harlekin verspricht, ihm den Namen seines Vaters zu enthüllen:

> „Wenn du dieses Gute an mir tust,
> Mich von da herauszuziehen, an dem Cerberus-Hund vorbei,
> .... dem du stark ähnlich siehst, wenn du in der Maske
> Spielst, werde ich dir den Namen deines Vaters sagen.“ [1])

Hier steht klar und deutlich: die Harlekinmaske des Harlekin von 1585 — die Maske wird in der „Höllenfahrt“ auch anderweitig erwähnt — [2]) sieht dem Kopfe eines „das brennende Höllentor“ [3]) bewachenden Höllen-Ungeheuers „stark ähnlich“. Wem fiele da nicht die „chape de herlequin“, die „hure“ ein, die Herlekinstruwelfratze als feuerspeiender Höllen-eingang der Bühne? [4])

In der Tat zeigt uns die „Höllenfahrt“ vor dem brennenden Höllentor den Cerberus, dessen Züge die Harlekinmaske wiederspiegeln soll, mit „schrecklichen Struwelfratzen (hures)“ [5]) von „greulicher Scheußlichkeit“.[5]) Den schrecklichen Cerberus-Struwelfratzen (hures) also sieht die Harlekinmaske „stark ähnlich“. Natürlich! Denn die Harlekinmaske ist selbst eine „Struwelfratze (hure)“. Das ergab ja unsere frühere Untersuchung [6]) über Herlekin- und Teufelsköpfe (hures, chape de herlequin) und über Masken von Herlekin- und Teufelsdarstellern. Schon im XIV. Jahrhundert tragen doch die Herlekindarsteller des Charivari Masken, welche die traditionellen Herlekinstruwelfratzen (hures) nachahmen: „Die Herlekinmasken, die im Charivari vertreten sind, entsprechen den drei uns bekannten Abstufungen (menschlich, teuflisch, bestialisch) des dem Wort „Struwelfratze“ zugrunde liegenden Begriffes. Die Masken der Herlekindarsteller des Charivari geben deshalb alle die innerhalb der drei Abstufungen möglichen Variationen der „Struwelfratze“ wieder. Von der noch menschlichen Grimasse mit breitem Mund und langen Zähnen und dem noch menschlichen Struwelkopf über die weniger menschenähnliche Teufels-

---

[1]) Oben p. 159, Vers 49 ff.
[2]) Oben p. 159, Vers 109.
[3]) Oben p. 161, Vers 164.
[4]) Oben pp. 72 ff.
[5]) Oben p. 160, Vers 154 ff.
[6]) Oben pp. 58 ff.

fratze bis zum Tierkopf und Bestienrachen." [1]) Die Harlekinmaske des Jahres 1585, welche den „schrecklichen Cerberusstruwelfratzen stark ähnlich sieht" gehört also zu der dritten Abteilung der herkömmlichen Herlekin(= Teufels)masken, zu der Abteilung, welche die „bestialischen" Herlekinstruwelfratzen darstellt. Solche, Bestienköpfe nachahmende Masken von Teufelsdarstellern, kennen wir vom Charivari und von der Diablerie her, und wir erinnern uns, daß Kälber, Ochsen, Schafböcke, Hunde, Wölfe, Katzen und Löwen Modell standen. [2]) Und so ist denn das Modell des Cerberus, der phantastische Bestienkopf am Hölleneingang, so ist das Modell „chape de herlequin" nicht die einzige Grundform, die in den Harlekinmasken fortlebt. Auch das Löwenkopfmodell der Herlekinmasken dient noch im XVI. Jahrhundert zu Harlekinmasken. Das verrät uns eine theologische Streitschrift des Jahres 1592, der Anti-Chopin. [3]) Ihr Autor nennt seinen Gegner spöttisch einen Esel in der Löwenhaut und kleidet diese Liebenswürdigkeit in folgende Form: „. . . . [4]) Unter anderem können wir euch einen Hauptwitz nicht verheimlichen, daß nämlich (eure Gegner) euch dem Esel aus Cumä gleichstellen, von dem Äsop in den Fabeln eine schöne Geschichte erzählt hat: Als einmal jener Esel in seine lustigen Gedanken vertieft war, maskierte er sich als Löwe und zog des Löwen Haut über, nicht um eine Maskerade zu veranstalten oder um den Herkules oder den Harlekin in der Komödie zu spielen, sondern um durch

---

[1]) Oben p. 113.

[2]) Oben p. 144 f.

[3]) Anti-Choppinus imo potius Epistola congratulatoria M. Nicodemi Turlupini de Turlupinis ad M. Renatum Choppinum de Choppinis, S. Unionis Hispanitalogallicae Aduocatum incomparabilissimum in suprema Curia Parlamenti Parisius. — Carnuti, 1592 (par Jean Hotman, sieur de Villiers [nach Baillet] Bibl. Nat. L 35, b 351 A.).

[4]) „. . . . inter alia non possumus vobis celare unam magnam truffam, quando assimilant vos asino Cumano de quo Aesopus in Fabulis pulchram historiam recitavit, quod semel baudetus ille cum esset in suis gaillardis cogitationibus, se trauestiuit in leonem et superinduit pellem illius, non ut faceret Mascaradam vel ut luderet personam Herculis vel Harlequini in Comoedia, sed ut terreret terribili suo aspectu „Boues et oues et cetera pecora campi" . . . ."

sein schreckliches Aussehen Rinder und Schafe und alles andere Feldgetier zu schrecken."

Also: daß ein Esel ein Löwengesicht, eine Löwenmähne und eine Löwenhaut als Teile seines eigenen Körpers ausgibt, ist lächerlich. Daß aber ein Harlekindarsteller ein Löwengesicht, eine Löwenmähne und eine Löwenhaut als Körperteile des von ihm dargestellten Harlekin ausgibt, ist nicht lächerlich, sondern vernünftig. Warum? Weil man seit Jahrhunderten daran gewöhnt ist, Herlekindarsteller (und Teufelsdarsteller überhaupt) in Tiermasken, insbesondere in Löwenmasken auftreten zu sehen.[1]) Schon im Charivari des Fauvelromans „tollen drei Herlekins herum in je einer vollständig naturgetreuen, eng anliegenden Löwenhaut mit Löwenkopf und Löwenmähne".[2]) Harlekinmasken, welche in ihrer Eigenschaft als ursprüngliche Teufelsmasken die Struwelfratzen verschiedener Tiere nachahmen, hat es auch nach dem XVI. Jahrhundert gegeben, gibt es heute noch. Im XVII. Jahrhundert, im Jahre 1684, wird in einem Stück, das ein französischer Autor in der Pariser „Comédie Italienne" aufführen läßt, eine in Harlekin verliebte Frau wegen Harlekins Häßlichkeit verspottet:[4]) „Ihr staffiert euch mit einer solchen Meerkatze aus, häßlich, bauchig, schlecht gebaut, klein wie eine Rübe?" Und in einer anderen Komödie[5]) aus derselben Zeit heißt es von Harlekins äußerer Erscheinung: er „kopiert halb die Meerkatze, halb den Menschen".[5])

Damit sind für das XVII. Jahrhundert Harlekinmasken nachgewiesen, deren Züge zwischen Affen- und Katzengesicht schwanken. Im XVIII. Jahrhundert hält Batteux den Harl kin für eine Imitation des Katzentypus, und im XIX. Jal hundert wird von dem „Katzengesicht eines veritablen Ar chino" gesprochen, „den wir auf einem kleinen Nachtst

---

[1]) Oben p. 144 f.

[2]) Oben p. 114 f.

[3]) „Arlequin Jason" (bei Gherardi, op. cit. 6. Stück, Szene 27).

[4]) Vous vous coeffez d'un tel magot,
Laid, ventru, mal-bâti, petit comme un nabot?

[5]) „Arlequin Phaëton", Gherardi, op. cit. 27. Stück I, 1: „qui moitié le magot, moitié l'homme".

;oine Watteaus (im Berliner Museum) entdecken“.[1]) Nun
;achte man (Bild II) die Maske des noch heute spielenden
·lekin Tironi.[2]) Hält man sie auf den ersten Blick nicht für
Bild eines Affenkopfes? Vom Affen zur Grille: welch selt-
ı tierischer Ausdruck muß aus manchen Harlekinmasken
h des XIX. Jahrhunderts gesprochen haben, wenn bei
›m Anblick verschiedene Beobachter zu der Überzeugung
nen: „Das Gesicht der Grille hat das Modell für die
rlekinmasken abgegeben“.[3]) Also eine ganze Galerie ver-
iedenartiger Tiere, vom phantastischen Höllendrachen und

II.



Maske des Fastnachts-Harlekin Tironi in Bergamo (1899).

Löwen an bis zum Affen, der Katze und der Grille, er-
nen wir in denjenigen Harlekinmasken wieder, welche ge-
. der Herlekintradition „Tierstruwelfratzen“ zum Vorbild
nen.

---

[1]) Von Blomberg in „Zeitschrift für Völkerpsychologie“, V, p. 244.
:ann hier nur „L'Amour au Théâtre Italien“ gemeint sein (Katalog No. 470).

[2]) Vergl. Anhang No. VII.

[3]) „La figure du grillon a fourni, sans doute, le modèle du masque
rlequin, comme le remarque M. Charles Nodier“ (Quittard, „Dictionnaire
proverbes“, 1842, unter „Arlequin“).

Aber schon im Charivari und in der Diablerie hatte das Modell „tierische Struwelfratze“ dem Bedürfnis der Teufelsdarsteller nach Abwechslung nicht genügt. Und so will auch der Clown „Teufel“ neben der tierischen Struwelfratze die beiden anderen Modellarten der Herlekinstruwelfratze ausnützen, die spezifische „Teufelsfratze“ und die „menschliche Struwelfratze“.

Ein glücklicher Zufall hat uns ein Harlekinmaskenmodell „Teufelsfratze“ mit einer darnach geformten Harlekinmaske er halten (Bild III). Modell und zugehörige Maske befinden sich im Archiv der Pariser Oper.[1]) Ein Blick auf die Photographie dieser seltenen Stücke, die dem XVII. Jahrhundert anzugehören scheinen, zeigt, daß es sich hier um eine Halbmaske handelt. Man kann sich jedoch nach dem oft reproduzierten Harlekinbild von Antoine Watteau[2]) oder schließlich nach der Maske des Harlekin Tironi den unteren Teil der schwarzen Maske ergänzen, nämlich den schwarzen Vollbart, der selten bei einer Harlekinmaske des XVI. und XVII. Jahrhunderts fehlt.

Die schwarze Farbe von Harlekins Gesicht und Haaren ist noch am Ende des XVII. Jahrhunderts Tradition.[3]) In einer Komödie aus dem Jahre 1693 heißt Harlekins Frau Noirette.[4]) Das setzt für Harlekin selbst die Vorstellung Noiret voraus. Dieser Name Noiret klingt an den Namen Noiron an. Der gehört aber dem Teufel eines Myste-

---

[1]) Im zweiten Stock des Archivs, in einem Glaswandschrank der Galerie (Fensterseite).

[2]) Im „Départ des Comédiens Italiens“ reproduziert im „Recueil Destailleur“ des Cabinet des Estampes der Pariser Bibliothèque Nationale, sowie bei Pougin, „Dictionnaire du Théâtre“ 1880, Artikel „Comédie Italienne“. Die Reproduktion bei Suchier-Birch-Hirschfeld, op. cit. 514/15 ist etwas zu klein. — Die Ausweisung und der „Départ“ der italienischen Komödianten. also das Ende des Ancien Théâtre Italien fällt ins Jahr 1697, siehe Einleitung p. 6.

[3]) Siehe die Titelbilder in Gherardis „Recueil“.

[4]) „Les Aventures aux Champs Elisées“ bei Gherardi, op. cit. Stück 37, Szene 8 und vergl. „Les deux Arlequins“ bei Gherardi, op. cit. Stück 24.

III.



Archiv der Pariser Oper: Harlekinmaskenmodell „Teufelsfratze“ mit einer darnach geformten Harlekinmaske.

riums[1]) und kommt auch sonst als Teufelsname vor. Der kohlschwarze Kopf ist teuflisch.[2]) Teuflisch ist ferner das kleine Horn auf der rechten Kopfseite, die eingetriebenen Augen[2]) und — wir erinnern uns dabei der Charivariherlekins — die unmenschlich hochgewölbten Augenhöhlen,[2]) über denen die Augenbrauen fast die ganze Stirn überwuchern. Teuflisch ist die ununterbrochene Verbindung zwischen dem Haar der stets hochgezogenen Augenbrauen,[3]) des Backenbarts, Schnurrbarts und Vollbarts, dieses das ganze Gesicht fast verhüllende Haargestrüpp, das mit zum Wesen der „Struwelfratze" gehört.[4]) Teuflisch ist ferner die unverhältnismäßig weite Mundöffnung[3]) in der schwarzen und haarigen Harlekinmaske, ein Charakteristikum, das, wie wir wissen, bereits im XIV. Jahrhundert an dem Modell „Teufelsfratze" der Herlekinmasken zu erkennen war.[2]) Durch diese weite Mundöffnung der Maske schneidet sich im Gesicht des Harlekindarstellers zwischen der schwarzen Nase und dem schwarzen Bartgestrüpp besonders scharf heraus das Rot der Lippen und der Zunge und das Weiß der Zähne. Und so bekommt das Antlitz des Clowns „Teufel" erst die gehörige diabolische Farbenmischung,[5]) über die sich heute noch das Publikum des Kasperltheaters im Pariser Jardin des Tuileries

---

[1]) „Le Roi Avenir" (Petit de Julleville, op. cit. II, 475). — Noiron als Name des Teufels bei Schröder „Glaube und Aberglaube in der altfranz. Dichtung", 1886, p. 65, Anm. und p. 152 und bei Wieck, op. cit. p. 10, Abt. f. Allerdings ist der Teufelsname Noiron in der epischen Poesie historischen Ursprungs: er bedeutet Nero. Aber es ist wohl kaum anzunehmen, daß der Verfasser des Mysteriums „Le Roi Avenir" in dem Teufel Noiron noch den römischen Kaiser erkannt habe. Für ihn, wie für die heutigen Franzosen, mußte sich mit dem Worte „Noiron" die Vorstellung „noir" (schwarz) verbinden.

[2]) Siehe oben pp. 140, 144f.

[3]) Vom Teufel heißt es im „Aliscans" (in Jonckbloets Ausg. des „Guillaume d'Orange", V, 1854, Vers 6952), zitiert bei Schröder, op. cit. p. 104: Grant ot la bouche et corbé le nez // Ample viaire, les sorciz haus et lez.

[4]) Oben pp. 58f., 112f., 140, 171.

[5]) Daß der Kontrast zwischen dem schwarzen Gesicht und den weißen Zähnen als diabolisch gilt, zeigt folgende Stelle: „Le duc le regarda (den Teufel) et amont et aual // Plus noir le vit que meure et luy et son cheval // Et auoit les dens plus blanches que neige ne cristal". („Roman de Richart" ed. Silvestre, 1836, 1—6, LIII.[1])

IV.



Der moderne Hampelmann „Harlekin": Imagerie d'Epinal, Pellerin et Cie, No. 1341.

verwundert.[1]) Nun verstehen wir, warum Harlekin im Jahre 1585 in der Hölle „so lustig die Zunge herausstreckt, die Augen rollt und den Cerberus, dessen Struwelfratze aussieht wie Harlekins Gesicht, von weitem anlacht." Dieses Zähnefletschen, Augenrollen und Grimassenschneiden sind eben sogenannte Tricks des Clowns „Teufel" und verdanken ihre Wirkung nicht allein der Häßlichkeit der Maske, sondern noch mehr dem Kontrast der Farben.

Man betrachte nur die Maske des Harlekin Tironi oder die Masken der zehn Harlekinbilder des Pariser Opernarchivs aus dem XVII. Jahrhundert[2]) oder — merkwürdiges Zusammentreffen — das Gesicht des Hampelmanns „Arlequin" (Bild IV), wie er heute noch täglich von der Firma Pellerin und Cie in Epinal hergestellt wird.[3]) Die Maske des Hampelmanns Arlequin ist lehrreich. Das Harlekinmaskenmodell „Teufelsstruwelfratze" ist bei ihr nicht auf den ersten Blick kenntlich; denn der Vollbart fehlt, der sonst gewöhnlich zu diesem Modell gehört, die Augen sind größer, die Nase regelmäßiger, die Backenknochen weniger hervorspringend, der ganze Gesichtsausdruck ist menschlicher geworden. Jedoch zwei untrügliche Kennzeichen verraten das Harlekinmaskenmodell „Teufelsstruwelfratze": erstens das ununterbrochen vom Nasenwurzelknochen bis in die Mundwinkel sich um das Gesicht herumziehende Haargestrüpp; zweitens je ein langer, breiter Hornwulst über dem rechten und linken Auge. Die Harlekinmaske auf dem Bilderbogen von Epinal zeigt also ein Gesicht, das nicht mehr ganz teuflisch, aber auch noch nicht menschlich ist. Die Harlekinmaske von Epinal veranschaulicht die Wechselwirkungen der verschiedenen Harlekinmaskenmodelle. Dasselbe gilt von einer Originalharlekinmaske[4]) im Archiv der

---

[1]) Siehe Einleitung, p. 4.

[2]) „Habillements et Scènes comiques du Théâtre Italien". (Mit dem Wappen der „Menus Plaisirs du Roi" versehen.) Ankaufsnummer (numéro d'aquisition) 4014, Illustrationen No. 2 bis No. 11.

[3]) Imagerie d'Epinal, Pellerin et Cie No. 1341: Arlequin (Pantin).

[4]) Pariser Oper, Archiv, zweiter Stock, in einem der Glaskästen, die Wachsreproduktionen berühmter Schauspieler und Schauspielerinnen in ihren Lieblingsrollen enthalten. Die Maske trägt die Aufschrift „Masque d'Arlequin, XVIIe siècle". Bemerken wir gleich, daß der Vollbart zur Hälfte von den

Pariser Oper. Uneingeweiht hielten wir sie wohl für die Maske eines schwarzen, bärtigen, häßlichen Alten. Jedoch die Ähnlichkeit mit dem Harlekintypus und ein kleines Horn über dem rechten Auge belehren uns eines Besseren. Bei einigen anderen Harlekinmasken des XVII. Jahrhunderts dagegen sind die teuflischen Züge noch mehr verwischt. Sie stellen eine menschliche Grimasse vor und gehen also auf das Modell „menschliche Struwelfratze“ zurück.[1])

Welches Maskenmodell aber auch der einzelne Harlekindarsteller bevorzugen mochte — das tierische, teuflische, oder das mehr menschliche —, er wußte im XVII. Jahrhundert, daß jede Harlekinmaske, auch die relativ menschlichste, durch ihre abstoßende Häßlichkeit gewisse Bühnenillusionen unmöglich macht. Deshalb wurde in Szenen, in welchen Harlekin nicht mehr der alte Clown, sondern Schauspieler, Künstler war, die Harlekinmaske abgelegt, und Harlekin spielte „mit unbedecktem Gesicht“, „à visage découvert“, wie man es

Schaben zernagt ist, und ferner, daß die Augenbrauen, auf allen anderen Harlekinmasken ein wahres Haargestrüpp, hier aus demselben Grunde von Haaren so ziemlich entblößt erscheinen. Indessen konstatiert man auf den ersten Blick im schwarzen Leder der Maske an der Stirn unten zahlreiche kleine Löcher, die von den Nadelstichen beim Befestigen der Augenbrauen herrühren. — Die Maske ist reproduziert in „Costumes de l'Opéra, XVII e—XVIII e siècle, avec une préface de Charles Nuitter, archiviste de l'Opéra. 50 Planches Facsimilé à l'eau forte en couleurs par A. Guillaumot Fils. Paris 1885, p. 11.

[1]) Hierher gehört u. a. wahrscheinlich die bei Rasi „I comici italiani“, 1897, II, 97 ff. reproduzierte, im Original undeutliche Maske des Harlekin Martinelli (siehe Einleitung p. 9 f.) bei Riccoboni „Histoire du Théâtre Italien“, 1731, II, planche 1 und darnach bei M. Sand „Masques et Bouffons“ und bei Moland „Molière et la comédie italienne“, 1867, p. 54, note 1, aber vergl. Baschet, pp. 115—118. Über die Herkunft der Reproduktion siehe neben Rasi, loc. cit. Riccoboni, op. cit. II, Explication des figures, p. 307. Die Züge der Harlekinmaske Martinellis nähern sich denen eines bärtigen, häßlichen, alten „Johann“ (Zanni) (vergl. für das Gesicht des alten Zanni im nächsten Kapitel die Illustrationen, deren Text mit dem Wort „Pantalon“ beginnt). Hierher gehört ferner die Maske des Harlekindarstellers Locatelli, genannt Trivelin (siehe Einleitung p. 8 f. und vergl. die in diesem Kapitel weiter unten folgenden Ausführungen über Trivelin und sein Harlekinkostüm). Das Modell der von Trivelin getragenen Harlekinmaske kam schon vor Trivelin in Paris vor, wie die Harlekinmaske aus dem Jahre 1635 auf dem Titelbild von Scudéry's „Comédie des Comédiens“ beweist (Michel van Lochom fecit).

nannte.[1]) Die Theaterwelt des XVII. und XVIII. Jahrhunderts war sich bewußt, daß sie damit eine Jahrhunderte alte Tradition durchbrach, nach welcher zu einem echten Harlekingesicht die „Kartoffelnase" gehörte[2]) und nach welcher das ganze häßliche, schwarze Harlekinantlitz dargestellt sein mußte durch „eine schwarze, plattgedrückte Maske, die gar keine Augen hat, sondern nur zwei ganz kleine Gucklöcher".[3])

Warum die Augen in den ungeheuer großen, hochgezogenen, schwarzen Augenhöhlen verschwinden, und warum wildes Haargestrüpp die hornüberragte Harlekinfratze rings einzwängen muß, das wußten die Theaterfachleute nicht mehr genau, obgleich ja damals in Frankreich noch vereinzelt die Erinnerung lebte, der Theaterharlekin sei der alte Herlekin.[4])

---

[1]) In der Komödie „La fille savante" z. B. (Gherardi, op. cit. Stück 21) findet sich eine Szene (8), genannt „Scène du professeur d'amour", dort steht die Bühnenanweisung „Arlequin, professeur d'amour, à visage découvert, habillé proprement à la françoise". Es ist klar, in einer derartigen Szene hätte die Harlekinmaske durch ihre abstoßende Häßlichkeit jede Illusion zerstört. Harlekin soll eine junge Dame in der Liebe unterrichten. Dazu muß er vor allen Dingen gefallen. Und das wäre unmöglich, wenn die junge Dame die Harlekinmaske für das wirkliche Gesicht Harlekins halten müßte. Eine Harlekinmaske, wegen deren Häßlichkeit Harlekin diese Szene „mit offenem Gesicht" spielen mußte, ist uns überliefert auf dem ersten der zehn oben (p. 176, Anm. 2) erwähnten Harlekindrucke. Sein Titel lautet „Evariste Gherardi, faisant le personnage d'Arlequin" à Paris, chez J. Mariette, rue St. Jacques, aux colonnes d'Hercule. Gherardi debutierte, wie er selbst erzählt (Gherardi, op. cit. Stück 14, Nachwort) als Harlekin am 1. Oktober 1689. Die Première der „fille savante" war am 18. November 1690. Die Harlekinmaske Gherardis also, Modell „Teufelsstruwelfratze" (siehe oben p. 168 ff.), mußte in dieser Szene abgelegt werden. Dasselbe war der Fall in der 10. Szene des II. Aktes der Komödie „Les Deux Arlequins" (Gherardi, op. cit. Stück 25), wo Harlekin den berühmten Schauspieler Baron der Comédie Française zu imitieren hatte. Die Szenen „à visage découvert" bildeten am Ende des XVII. Jahrhunderts einen bedeutenden Teil des Harlekinrepertoires (Gherardi, op. cit. Nachwort zum „Divorce", dem 14. Stück).

[2]) In der Komödie „Les Deux Arlequins" (siehe die vorige Anmerkung) heißt es von den Gebrüdern Harlekin „Même nez camard, même panse" (Akt II, Szene 14).

[3]) „Un Masque noir écrasé qui n'a point d'yeux, mais seulement deux trous fort petits pour voir". Riccoboni „Histoire du théâtre italien", ed. 1731, p. 5.

[4]) Ménage „Dictionnaire étymologique ou origine de la langue françoise" 1690 unter „Harlequin".

Gewundert hätten sich die Theaterleute noch des beginnenden XVIII. Jahrhunderts über die teuflische Herkunft ihres teuflisch häßlichen Harlekin mit dem Teufelsnamen jedenfalls nicht.

Denn außer Name und Maske hat der Oberteufel Herlekin auf seinem Weg zum Theaterclown Harlekin noch verschiedene andere Eigentümlichkeiten sich bewahrt, vor allem die teuflische Gemeinheit und Schamlosigkeit, wodurch sich während des ganzen Mittelalters — im IV. und V. Kapitel war davon die Rede — alles auszeichnete, was „Herlekin" hieß, Teufel und Menschen.

Erinnern wir uns der „Höllenfahrt" Harlekins aus dem Jahre 1585! Harlekin wird da von dem schmutzigsten Pariser Weibe des XVI. Jahrhunderts zum Vorsitzenden der unsittlichsten Korporation vorgeschlagen.[1]) Man wird einwenden, das sei eine persönliche Anspielung auf den Harlekindarsteller und kein Charakteristikum der Harlekinrolle. Gewiß ist in der „Höllenfahrt" an dieser Stelle eine persönliche Beleidigung beabsichtigt. Sie wirkte sogar um so nachhaltiger, als der Autor dem Harlekindarsteller sagte: „Du bist nicht besser als der Typus, den du darstellst,[2]) nicht besser als der Typus der verächtlichen Herlekinrüpel".[3]) Daß der Autor der „Höllenfahrt" das wirklich sagen wollte, und daß er berechtigt war, die Rolle des komischen Rüpels mit dem Teufelsnamen „Herlekin" als die Summe aller Unsittlichkeit zu bezeichnen, das ergibt sich aus zwei anderen Dokumenten jener Zeit, in denen sich mit dem Wort „Theaterharlekin", genau wie in der „Höllenfahrt" des Jahres 1585, die Begriffe „schamloser Wüstling" und „Zuhälter" verbinden.

Da ist zunächst zu erwähnen der Vierzeiler eines Holzstichs der Pariser Nationalbibliothek.[4]) Diese Illustration stellt den Zanni „Francatrippa" dar, einen Kollegen Harlekins.

---

[1]) Oben p. 159, Vers 68.

[2]) Oben p. 159, Vers 111/112.

[3]) Oben pp. 126—135.

[4]) Vergl. Anhang No. VII. Cabinet des Estampes, Aufschrift „Bibliothèque Ste Geneviève, Recueil de Gravures sur bois E a 79" planches 47 u. 48.

Ihr Text zeigt den Harlekin in Beziehungen zu dem Dirnentypus [1]) „Franziskina“: [1])

> „Hier! Hier! Ich will deine Franziskina mit den Waffen gewinnen,
> Falscher Zuhälter Harlekin, ...“ [2])

In demselben Sinn, aber viel schärfer, äußern sich die „Nachmittage“ [3]) aus dem Jahre 1586. Es wird da in scherzhafter Weise das Wort „Harlekin“ als Kapitelüberschrift fingiert, und es wird dem Leser nahegelegt: Wer Näheres erfahren will über „heillose Menschen, Feinde des Anstandes, die jede Scham verloren haben und die nicht erröten, wenn sie wie die rohen Tiere öffentlich ihre Instinkte befriedigen, und denen, in Befolgung des Sprichworts „Worte stinken nicht“, kein Wort zu schmutzig ist“, der schlage in dem Buche „Glöckchen der Laster“ das Kapitel „Harlekin“ (Harlequinus) auf!

Die italienisch-französische Theaterwelt der Pariser Comédie Italienne hat die Unsittlichkeit der Person des Harlekin wohl empfunden, denn noch im XVIII. Jahrhundert erinnert sie sich an Harlekins „äußerste Unanständigkeiten“ [4]) und fügt hinzu, der „hervorstechendste“ Zug des Harlekin früherer Jahrhunderte sei das „unendlich schweinige Benehmen“ gewesen.[4]) Wir allerdings sehen heute den Harlekin des XVI. Jahrhunderts

---

[1]) „Pour être maquerelle, ainsi que Francisquine// Il faudra qu'elle serve et guide les amours ....“ zitiert von Fournier: Chansons de Gaultier Garguille, 1858, p. LXXII, nach den „Comédiens de la cour“, Pasquill von 1603. Die Stelle zeigt die französische Auffassung des italienischen Typus Francischina.

[2]) „Ca, ca, ie veux gaigner ta Francisquine aux armes,
Faux ruffien Harlequin, ie l'auray malgré toy,
Tirons cent coups d'estoc comme estant aux alarmes,
Ha, ie tien le gallant, la victoire est à moy.“

[3]) Cholières „Après-Dinées“, 1586 (Bibl. Nat.: Inventaire Y² 8461) p. 187: „Et quant à ses compagnons (de Diogène), ils ne valoient pas mieux que luy, c'estoient des gens desperez, ennemis d'honnesteté et qui auoient perdu toute honte, de sorte que de mesmes que les bestes brutes ils ne se hontoioient point de s'embloquer à la Cupidique les vns deuant les autres, voire ne faisoient difficulté d'aucune parole tant sale fut elle iuxta illud „Verba non faetent“ les paroles ne puent pas —. Battifolus in malograna to vitiorum et ibi Harlequinus et Mormaltus.“

[4]) „.... Arlequin un tissu .... de polissonneries outrées .... et surtout infiniment ordurier.“ Riccoboni, op. cit. p. 310.

auch nicht mehr und wir hören ihn auch nur einen Prolog[1]) sprechen. Aber diese eine Redeprobe — es sei nur auf ihren obszönen Titel und auf Harlekins Liebeserklärung in der Hölle[2]) hingewiesen — ist schon zu viel. Man darf den Prolog ja gar nicht ganz übersetzen,[3]) und auch alle anderen Zeugnisse über die Unanständigkeit[4]) des Harlekintypus und dessen Bühnentricks[5]) vertragen kaum die Wiedergabe: der Oberherlekin, der „Schamlose",[6]) der „Meister Lebemann",[7]) der Liebhaber der Höllenkönigin,[8]) der Entführer der sauberen Höllen-Kronprätendentin Cardine[9]) und der alten Hexe Luque,[10]) der Oberherlekin ist als Bühnenfigur die Verkörperung der teuflischen Schamlosigkeit aller Herlekins, der Herlekinteufel und der Herlekinmenschen.

Wie die Gemeinheit, so hat auch die andere Haupteigenschaft aller Herlekins, ihre teuflische Beweglichkeit und körperliche Geschicklichkeit, in der Bühnenfigur des Oberherlekin ihren vollkommensten Ausdruck gefunden. Was die Herlekins als komische Teufel und als komische Menschen an Beweglichkeit und an gymnastischer Virtuosität das ganze Mittelalter hindurch geleistet haben,[11]) der Oberherlekin der Bühne bringt es zur Vollendung.

Ob er, durch die Luft schießend, die Leute küßt[12]) oder, die Gewandtheit des Affen übertreffend, im Nu einem Menschen auf der Schulter steht[13]) ohne auch im schwankenden Nachen das Gleichgewicht zu verlieren,[14]) ob er im Rückwärtsgehen

[1]) Oben p. 154.
[2]) Oben p. 166.
[3]) Vergl. Anhang No. VI.
[4]) Vergl. oben p. 180, Anm. 3 und Anhang No. V, Vers 39—57.
[5]) Vergl. oben p. 159 mit Anhang No. V, Vers 37 ff.
[6]) Oben p. 128 f. und 180.
[7]) Oben p. 133.
[8]) Oben p. 166.
[9]) Oben pp. 158 f., 162, 166, Anm. 2.
[10]) Oben p. 94 ff.
[11]) Oben pp. 101, 115—118.
[12]) Oben p. 160, Vers 124.
[13]) Oben p. 160, Vers 126.
[14]) Ebenda, Vers 127/28.

Hoch- und Weitsprünge zu Tausenden aufeinanderhäuft[1]) oder in den vier Fuß messenden Kurven des Karpfensprungs durch die Luft schnellt,[2]) ob er die Bergamasca tanzt[3]) oder sich dreißigmal in immer schnellerem Wirbel herumwirft[4]) und dann kunstgerecht zu Boden schlägt,[5]) keine Leistung erschöpft ihn — er hat immer noch „ein Kunststück“ in Reserve[6]) — selbst wenn er die soeben aufgezählten Nummern seines Programms hintereinander abzuwickeln hat.

Sehr begreiflich, daß ihn das XVI. Jahrhundert „in seinen Bewegungsformen bewundert“ [7]) und sich durch diesen schwarzen Oberherlekin, an dem alles unheimlich beweglich ist bis auf die Zunge[8]) und die Augen,[9]) unwiderstehlich zur Heiterkeit fortgerissen fühlt.[10]) Sehr begreiflich, daß im Jahre 1650 die erste wissenschaftliche Definition[11]) den Harlekin nur als „Kunststückmacher“[11]) bezeichnet und ihn dadurch viel mehr zur Welt des Zirkus und des Variété als zu der des eigentlichen Theaters rechnet. Noch zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts „ist das erste, wonach das Volk gewöhnlich fragt, ob der Harlekin beweglich ist, ob er Purzelbäume schlägt, ob er tanzt“.[12])

Der Schauspieler, der uns dies berichtet, Riccoboni, ist der beste Kenner der komischen Figuren der italienischen Komödie — auf italienischem und französischem Boden —, deren Geschichte er ja auch geschrieben hat. Riccoboni, der als Schauspieler und Geschichtschreiber in der Harlekin-

[1]) Ebenda, Vers 139 ff.

[2]) p. 161, Vers 176 f.

[3]) Ebenda, Vers 178.

[4]) Ebenda, Vers 200 ff.

[5]) p. 162, Vers 202.

[6]) p. 166.

[7]) p. 160, Vers 141 f.

[8]) Ebenda, Vers 130 und p. 161, Vers 178 f. und p. 160, Vers 151.

[9]) Ebenda, Vers 130.

[10]) Ebenda, Vers 131 ff., Vers 144 ff., p. 161, Vers 180 ff., Vers 202 ff.

[11]) Ménage, Origines de la langue françoise ou Dictionnaire étymologique, 1650, Harlequin = Bateleur.

[12]) „La première chose que le peuple demande généralement, c'est de savoir, si l'Arlequin est agile, s'il fait des culbutes, s'il danse“. Riccoboni, op. cit. p. 310.

tradition beschlagen ist, erklärt als die beiden hervorstechenden Züge des ursprünglichen Harlekin die schamlose Gemeinheit und die Beweglichkeit, just die beiden Eigenschaften aller Herlekins,[1] welche der Oberherlekin stärker als jeder andere Herlekin besitzen muß. Wenn man das Bild betrachtet, das die nachschaffende Phantasie Riccobonis aus der Harlekintradition heraus[2]) vom ursprünglichen Harlekin malt, glaubt man hinter dem Harlekin nach dem luftigen Schatten des Oberherlekin greifen zu müssen: „Ein Gewebe von außergewöhnlichen Bühnentricks, rasend schnellen Bewegungen und äußersten Unanständigkeiten .... eine Vereinigung von Unverschämtheit, Spottsucht, Plattheit, Clown-Komik und vor allem von unendlich schweinigem Benehmen .... dabei eine Gewandtheit, die ihn immer in der Luft sein ließ ....“[3]) Dieses Bild des immer in der Luft befindlichen Harlekin, neben den leibhaftigen Höllenharlekin von 1585 gestellt, der sich zu Beginn seiner Kunststücke „in die Luft wirft“, ruft uns die luftdämonischen Herlekins in Erinnerung und ihren Jahrhunderte währenden Siegeszug aus dem Reiche der Luft in die mittelalterliche französische Komödie (Narrenbeißer!), in den Charivari und das Sprichwort, bis sie im XVI. Jahrhundert ihren Oberherlekin in die moderne Komödie entsenden.

Zugleich aber legt uns das von Riccoboni entworfene Bild des Urharlekin die Frage nahe: nachdem der Theaterharlekin als Herlekin, und nachdem die Harlekinmaske als Herlekinstruwelfratze nachgewiesen ist, welche Bewandtnis hat es da mit dem gesamten Kostüm des Theaterharlekin?

Riccoboni zeigt zwei Harlekinkostüme, ein jüngeres, aus dem XVIII. Jahrhundert,[4]) und ein älteres, aus den ersten Jahren des XVII. Jahrhunderts.[5])

---

[1]) Oben pp. 114f., 117f., 126—135.

[2]) „Nous avons des preuves de tout cela dans des restes de nos Arlequins d'Italie“, op. cit. p. 308.

[3]) „.... un tissu de jeux extraordinaires, de mouvements violents et de polissonneries outrées .... tout à la fois insolent, railleur, plat, bouffon et surtout infiniment ordurier .... il mêlait à tout cela une agilité qui le faisait toujours être en l'air.“ (Ebenda.)

[4]) op. cit. II, planche 2.

[5]) op. cit. II, planche 1.

Zur Zeit Riccobonis, zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts — wie auch heute noch — läßt das Harlekinkostüm jeden einzelnen Körperteil so scharf hervortreten wie ein Trikot; es besteht also aus einem eng anliegenden Stoff. Der Stoff selbst ist jedoch dem Publikum nicht sichtbar. Denn seine Außenseite verschwindet unter „roten, blauen, gelben und grünen Tuchstückchen, die in Form von Dreiecken zugeschnitten und eines nahe dem andern angeordnet sind, von oben bis unten“.[1]) Das Charakteristische des Harlekinkostüms des XVIII. Jahrhunderts ist erstens die Regelmäßigkeit in der Form der aufgenähten Tuchstückchen — es sind Dreiecke — und zweitens die Regelmäßigkeit in der Anordnung dieser vielfarbigen Dreiecke, die, eines vom andern nur durch eine Naht getrennt, ihre Unterlage, den Stoff, der den Harlekinkörper umhüllt, verschwinden lassen. Diese doppelte Regelmäßigkeit entwickelt sich langsam etwa seit 1620,[2]) also lange vor Dominique, der auf Grund dieser Entwicklung den Harlekintypus vollkommen umgestaltet, ja eigentlich erst geschaffen hat. Der moderne, verschönerte und vergeistigte Harlekin ist Dominique Biancolelli.[3]) Was das Harlekinkostüm der Vorgänger Dominiques betrifft, so kennt der Verfasser der vorliegenden Arbeit deren nur zwei: das des Dominique Locatelli, genannt „Trivelin“,[4]) des unmittelbaren Vorgängers „Dominiques“, und das des Tristan Martinelli,

---

[1]) „Ce sont des morceaux de drap rouge, bleu, jaune et verd couppés en triangle et arrangés l'un près de l'autre depuis le haut jusqu'en bas.“ Riccoboni, op. cit. I, p. 4.

[2]) Siehe Einleitung p. 7 f.

[3]) Siehe z. B. Riccoboni, op. cit. II, 320 und Gherardi, op. cit. Stück XIV (Le Divorce), Nachwort.

[4]) Siehe Einleitung p. 8 f. Dort ist gezeigt, daß Trivelin die Rolle des Harlekin in der Zeit zwischen 1645 und 1660 spielte. Es existiert von ihm ein Bild, ein Holzschnitt, herausgegeben bei dem bekannten Pariser Kunstverleger des XVIII. Jahrhunderts, J. Mariette (rue St. Jacques, A L'Esperance). Dieses Bild ist in der Pariser Bibliothèque Nationale (Cabinet des Estampes. Recueil Destailleur (T b 1) n° 66). Sein Text lautet:

„Je debite avec art et sagesse et folie
Dans les contes plaisans que je fais devant tous,
Et trouve que la France a comme l'Italie
De quoy faire parler les Sages et les Fous.“

eines der früheren Harlekindarsteller, der uns in vier Holzstichen als „Harlekin" überliefert ist.[1]) Das Harlekinkostüm Trivelins und das Harlekinkostüm Martinellis „unterscheiden sich auffallend"[2]) von dem bei Riccoboni wiedergegebenen Harlekinkostüm des beginnenden XVIII. Jahrhunderts.

Das Harlekinkostüm Trivelins und Martinellis kennt noch nicht die Dreieckform der aufgenähten Tuchstückchen, sondern jedes Tuchstückchen ist ein zerfetzter, formloser Flicklappen. Kein Stück durchdacht, alles beliebig, ganz formlos, unkünstlerisch, dem Zufall überlassen. Ferner liegen die Tuchstückchen noch nicht nebeneinander, nur durch je einen nahtbreiten Abstand getrennt, sondern jeden Zwischenraum zwischen den einzelnen beliebig geformten und beliebig großen Lappen bestimmt der Zufall. So sind zwischen den buntfarbigen Fetzen graue Flächen sichtbar, bald größer, bald kleiner, je nach der Entfernung der einzelnen Lappen. Diese grauen Flächen sind die eigentliche Körperbedeckung. Sie sind straff über die Haut des Harlekindarstellers gespannt und machen jede Gliederzuckung mit.

---

[1]) Siehe Einleitung p. 7 und 8 und Rasi, op. cit. II, 97. Das uns überlieferte Harlekinkostüm Martinellis ist nachgewiesen für die Zeit von 1600 ab. Martinelli aber ist schon früher, mindestens seit 1595 (D'Ancona „Origini del teatro italiano" sec. ed. 1891, II, p. 519) Harlekindarsteller, und zwar in Italien, gewesen. Welches Kostüm er vor 1600 getragen hat, wissen wir nicht. Das uns überlieferte braucht nicht das ursprüngliche zu sein. Denn so gut wie das Harlekinkostüm in der Zeit von 1650 bis 1700 in Paris vollkommen verändert, d. h. verschönert wurde, kann es sich dort und in Italien von 1580—1600 auch schon verschönert haben. Leider ist uns, wie gesagt, kein Harlekinkostüm des XVI. Jahrhunderts bekannt. Curtio di Gonzagas „Gli Inganni" aus dem Jahr 1593 scheinen nur eine Reproduktion der Harlekinmaske, aber nicht des Harlekinkostüms zu geben (D'Ancona, op. cit. II, p. 510). Auch in der von E. Picot in dessen „Pierre Gringore et les comédiens italiens sous François Ier", 1878, p. 16 reproduzierten Theaterszene, der einzigen derartigen des XVI. Jahrhunderts, welche die Pariser Bibliothèque Nationale besitzt, erscheint kein Harlekin.

[2]) Riccoboni (op. cit. Explications des figures, tome II, n° 1, p. 307) betont, daß das Bild Martinellis „suffit pour voir la différence qu'il y a de l'habit de ce temps-là, a celui d'aprésent .... il y a (dans „le dessein de l'habit de l'Arlequin ancien") cependant une telle différence que l'on peut aisément concevoir quelle diversité il devoit y avoir en remontant jusqu'au dixième siècle et plus avant".

Diese grauen, dem Körper sich anschmiegenden Flächen, die jedes einzelne Körperglied, besonders im Wechsel der Bewegung, plastisch hervortreten lassen, müssen aus sehr dünnem Stoff sein, aus feinstem Leinen, von der Qualität, die wir oben,[1]) als wir uns die feinen Hauttrikots der Teufelsdarsteller ansahen, kennen gelernt haben. Der Hauttrikot ist es, dessen graue Flächen am Harlekinkörper unter und zwischen den paar bunten Lumpenfetzchen weithin sichtbar auffallen. Der graue Hauttrikot ist auf der Bühne die Harlekinhaut, die Lumpenfetzchen sind das Harlekingewand. Mit anderen Worten: wie der Vertreter der Herlekins, der Oberherlekin, als Bühnenfigur die Verkörperung der ganzen Herlekinschamlosigkeit ist, so tanzt und springt er nach alter Herlekingepflogenheit[2]) halbnackt umher, nur an den Stellen bekleidet, die der Zufall will. Und nach der Gepflogenheit der Charivariherlekins und der Diablerieteufel verfügt der Bühnenherlekin bald über eine mehr teuflische, bald über eine mehr menschliche Haut. Genügen ihm die teuflische Harlekinmaske und der an seinem Kopfe baumelnde Fuchsen-,[3]) Marder-[3]) oder Wieselschwanz als tierisch-teuflische Abzeichen noch nicht, und will er von Kopf bis Fuß als „Teufel“ erscheinen, so zeigt er, wie der Harlekin des Anti-Choppin,[4]) unter seinen Lumpenfetzen die Tierhaut. Die Harlekindarsteller des XVI. Jahrhunderts hatten also, wie bei dem Herlekingesicht,[5]) auch die Wahl, welche Herlekinhaut sie überziehen wollten.[6]) Die menschliche zogen sie bald lieber an, wie ja der ganze Harlekin, seitdem er die moderne Bühne betreten hat, einen fortdauernden Verschönerungsprozeß erlebt, in Erscheinung und Charakter. Dem XVII. Jahrhundert wird die Harlekinhaut bald anstößig und verschwindet, aber nicht unter den Lumpenfetzen, sondern unter einer neuen, wohldurchdachten, regulären Bedeckung von berechneter Farben-

[1]) p. 143.
[2]) Oben p. 116 ff.
[3]) Siehe Einleitung p. 4 und vergl. Anhang No. VII.
[4]) Oben p. 169 f.
[5]) Oben pp. 168—177.
[6]) Oben pp. 170, 143. 114.

wirkung.[1]) Diese neue Bedeckung reicht im XVII. Jahrhundert dann und wann noch über den Handrücken bis fast ans Ende der Finger[2]) und erscheint zwischen den Fingern wie eine Art Schwimmhaut. Auch am Ende der Beine läuft die neue Bedeckung über den Fuß weiter[2]) bis fast an die Fußspitze. In diesen seltsam geformten Ausläufern der Bedeckung zeichnen sich noch die Umrisse der früher darunter gelegenen alten Herlekinhaut. Bald aber verlieren sich auch diese auslaufenden Formenreste, und die neue Bedeckung schrumpft an Händen und Füßen ein.[3]) Auch der Fuchsenschwanz schrumpft ein und wird fast durchgehends von dem unscheinbaren Hasenschwänzchen abgelöst.[3])[4]) Ebenso verschwindet im XVII. Jahrhundert schon hie und da die häßliche Harlekinmaske, und Harlekin spielt „mit offenem Gesicht",[5]) und im XVIII. Jahrhundert taucht die beim Maskenball und auf der Bühne bald heimisch gewordene hübsche schwarze Halbmaske auf. Natürlich! Denn Harlekin präsentiert sich bereits als geistreicher, liebenswürdiger, gemütvoller junger Mann[6]) oder gar als sentimentaler Familienvater.[7]) So ist zuletzt der Teufel ganz dem Menschen gewichen. Harlekin ist verschwunden. Nur der Harlekindarsteller ist geblieben. Aber auch er hat sich verfeinert und ist schließlich über sich selbst hinausgewachsen zum Vertreter der ganzen Menschheit.

Blödsinnig würde der erste Theaterharlekin ihn angrinsen, affenartig ihn umspringen, zotenhaft ihn beschimpfen, der in Lumpen gekleidete Lump von teuflischer Körperbeschaffenheit und teuflischen Namens.

---

[1]) Oben p. 184.

[2]) Unter den im Pariser Opernarchiv (siehe oben p. 176, Anm. 2) vorhandenen 10 Harlekinbildern weisen das erste, vierte und siebente noch diese Eigentümlichkeit auf. Auch auf dem schlechten Holzstich („Martinelli") bei Riccoboni (siehe oben p. 177) scheint sich die Bedeckung noch über die Füße zu erstrecken.

[3]) Vergl. Riccobonis Harlekinkostüm des beginnenden XVIII. Jahrhunderts (Riccoboni, op. cit. II, planche 2).

[4]) Anhang No. VII.

[5]) Oben p. 177.

[6]) Einleitung p. 6.

[7]) Bei Florian, Le Bon Ménage, 1782, Szene 9.

Kapitel VII.

Harlekin und Italien.

Aus der eben angestellten Untersuchung geht hervor:

Der Harlekin der Komödie ist ein in Lumpen gekleideter Lump von teuflischer Körperbeschaffenheit und teuflischen Namens. Der Harlekin der Komödie ist der sprichwörtliche komische Rüpel Herlekin der Pariser Volksmaskeraden (charivaris). Diese beliebte Volksmaske des komischen Rüpels „Teufel“ muß also von einem originellen Komiker, der in dem „Herlekin“ der Straße eine Erfolg versprechende Theaterfigur witterte, auf die Bühne gebracht worden sein. Eine Umformung des Herlekin brauchte der Komiker gar nicht vorzunehmen. Seine Originalität bestand darin, gemerkt und bewiesen zu haben, daß der komische Straßentypus „Herlekin“ eine wirksame Bühnenfigur abgibt. Das war alles.

Ein Einwand ließe sich allerdings gegen die Behauptung erheben, der Herlekin sei, so wie er war, von der Pariser Straße mitten auf die Bretter gesprungen, die für ihn, mehr als für jeden anderen, die Welt bedeuten sollten.

Das Stück, welches der erste bekannte Harlekinprolog einleitet, kann nicht französisch sein, obgleich es in Paris gespielt wurde. Wie wir gleich zu Beginn unserer Arbeit hervorhoben, spielten die Italiener in Paris italienisch! Und der betreffende Harlekindarsteller ist ebenfalls Italiener![1]) Er

---

[1]) Daraus erklären sich, nebenbei bemerkt, die verschiedenen Formen des Namens „Harlekin“, die wir im Jahre 1585 konstatieren (siehe Anhang No. V und VI): der Italiener nennt und schreibt sich selbst „Arlequin“, und seine Freunde — Italiener oder Franzosen — nennen ihn ebenso. Dagegen schreiben die Pariser des XVI. und des beginnenden XVII. Jahrhunderts im allgemeinen „Harlequin“ (siehe oben pp. 180, 169, 155 und vergl. Scudéry „La comédie des Comédiens“, 1635, Personenverzeichnis, Prolog und erste Szene) und sprechen das Wort bald nach französischer, bald nach italienischer Art aus, d. h. bald mit, bald ohne h aspirée. (Vergl. Baschet, op. cit. pp. 116, 118, 119, 155, 157, 161 (zweimal), 202, 210, 212, 218, 226, 228, 229, 230 (zweimal), 232, 237, 243, 244, 248, 229 und 250 (amtliche Form!), 251, 283, 284, 287, 299 und vergl. unsern Anhang No. V und VI passim.) Richelet (Dict. françois, 1680) schreibt „Harlequin“ und spricht le harlequin, ebenso St. Amand, siehe oben p. 15. Schließlich trug die italienisch artikulierte Form

gehört, und zwar als „Johann“,[1]) „Zanni“ zur Truppe der „Confidenti“, die im Winter des Jahres 1584 und im Frühling 1585 den Parisern das Repertoire der commedia dell'arte vorführten.[2])

Seinen Namen kennen wir nicht. Er trägt den seiner Rolle und heißt also „Harlequin, comédien italien“.[3])

Wenn nun aber der oder die ersten Vertreter des komischen Theatertypus „Harlekin“ Italiener sind, folgt daraus nicht, daß der Harlekin der Komödie in Italien geboren ist?

Vollzog sich etwa in Italien eine der Umformung des französischen Herlekin parallele Herlekinentwicklung? Gibt es eine italienische Herlekinevolution, die uns etwa zeigte, daß, wenn auch nicht der Name Harlekin italienisch ist, so doch der Übergang vom Herlekin zu einer komischen Lümmelsgestalt, zu einem „Johann“, „Zanni“ der commedia dell'arte sich auf italienischem Boden vollzog? Die Frage ist zu verneinen. Denn gibt es im Italien des Mittelalters oder der Neuzeit „die Leute des Herlekin“? Gibt es den Oberherlekin? Das hat noch niemand behauptet. Und doch haben wir gerade den Oberherlekin im Harlekin erkannt, und doch war gerade das Vorhandensein der Herlekinleute, das massenweise Auftreten der Herlekins, der Hauptausgangspunkt für die Entwicklung des führenden Herlekin zur komischen Figur. Allerdings ist der Herlekin der Teufel. Allerdings ist der Teufel komisch, und die italienische Literatur besitzt Mysterien, religiöse Dramen, wie die französische: nur kennen die italienischen Mysterien die Zwischenspiele der „Teufeleien“ nicht.[4])

„Arlequin“ (vergl. Anhang VI, Überschrift) den Sieg davon, infolge des dauernden Einflusses des Théâtre Italien in Paris und seiner berühmten „Arlequins“. — Ein analoger Fall von Italianisierung eines mit h aspirée beginnenden französischen Namens im XVI. Jahrhundert („Hardouin — Ardouino“) findet sich in „La Gazette des Beaux-Arts“, XXV, p 292. — Vergl. für die heutigen Formen dieses Eigennamens die Zeitung „Le Matin“ vom 13. April 1899 (Harduin) und den „Figaro“ vom 11. April 1899, 4. Seite (Ardouin — Dumazet).

[1]) Siehe oben p. 13.

[2]) E. Picot, Romania XVI, p. 438.

[3]) Siehe oben p. 14.

[4]) Vergl. über die Verschiedenheit des französischen und italienischen Teufels die sehr wichtigen Bemerkungen d'Anconas in „Origini del teatro italiano“ sec. ed. 1891, I, 534/35.

Wir werden aber auch außerhalb dieser Zwischenspiele in den italienischen Mysterien des Mittelalters, in allen „sacre rappresentazioni“, soweit solche überliefert sind, vergebens nach direkten oder indirekten Hinweisen auf Herlekin suchen.

Die „sacre rappresentazioni“ kennen den Herlekin ebensowenig wie die übrige gelehrte Literatur des mittelalterlichen Italiens. Und auch die italienische volkstümliche Literatur und die mündliche Volksüberlieferung schweigen von den Herlekinleuten und von dem Herlekin. Doch halt! Eine Stelle in dem weiten Gebiet der italienischen Gesamtliteratur bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts ist ermittelt worden, eine einzige Stelle, in der man den Teufel Herlekin „de familia Allequini“ [2]) wiedererkennen will. Im „Inferno“ [3]) der „Divina Commedia“ Dantes erscheint einmal neben so manchem anderen Teufel auch ein Dämon namens Alichino und zwar in der Szene, zu deren Beginn in der Hölle von einem Dämon verschiedene Teufel aufgerufen werden, um Dante und Virgil den Weg zu zeigen:

118. „Heran, du „Katzenbuckel“ („Alichino“), „Nebelfuß“,
Rief er sie an, und du auch, „Hundeschnauz“,
120. Und du sei Führer, „Schnauzbart“, mir, der Zehne!
Du „Gierebrand“ tritt vor, du „Drachenrecke“,
Du „Gabelschwein“ mit Hauern, „Krallhund“ auch,
Du „Höllenfalter“, „Glutbold“ auch, der tolle.
Durchspäht ringsum den heißen Klebegallert;
125. Doch die bringt sicher nach dem andern Felsen,
Der unzertrümmert ob den Klüften hingeht.“ —
„O Meister, was erblickt mein Auge? rief ich;
Ach, laß allein uns, ohne Führer, gehen;
Weißt du den Weg, verlang' ich nicht nach jenen.
130. Wenn du so achtsam bist, wie sonst du pflegst,
Siehst du denn nicht, wie sie die Zähne fletschen
Und ihre Brauen uns mit Trug bedräuen?“ —
Und er zu mir: „Gib solcher Furcht nicht Raum;
Laß sie nach ihrer Art nur immer grinsen:
135. Das gilt ja bloß den jammervoll Gesottnen.“

---

[2]) Siehe oben p. 64. Das Zitat des Etienne de Bourbon, den Dante sehr wohl kennen konnte.

[3]) Inferno XXI, 115—139 und XXII 112—132. Übersetzung nach Eitner in „Meyers Klassiker-Ausgaben“.

Nun wandten wir uns auf den Damm zur Linken,
Doch erst streckt jeder seine Zunge zwischen
Die Zähn', als Zeichen gegen ihren Führer,
Und der gebraucht den After als Trompete." —

Beim Herannahen dieser Teufel tauchen alle Höllengefangenen aus Angst in die Pechmassen unter. Ein Mann aus Navarra verschwindet nicht rechtzeitig im Pech und wird deshalb von jedem der zehn teuflischen Begleiter Virgils und Dantes der Reihe nach entsetzlich gemartert. mit Ausnahme von „Katzenbuckel" und „Nebelfuß". Virgil spricht mit ihm — als der Unselige die Absicht andeutet, seinen Peinigern zu entwischen und in die flüssigen Pechmassen hinunter zu verschwinden.

XXII,[1]) Der schlaue Sünder sprach: „Ihr müßt mich hassen, —
12. Ich war zu Hause schon ein Bösewicht! —
Jetzt konnte Katzenbuckel es nicht lassen,
Zu schrei'n: „Dir nachzulaufen paßt mir nicht!
Doch springst du, will ich dich im Fluge fassen,
Eh' unter dir die schwarze Kruste bricht.
Wir wollen jenseit uns des Dammes stellen,
Sieh zu, ob vor uns du erreichst die Wellen!"
13. So ward's ein Teufelspiel, dem auch der letzte
Der Zehn sich, Böses sinnend, nicht verschloß.
Ich sah, wie Nebelfuß den andern hetzte,
Wovon er freilich keine Frucht genoß;
Navarras Sohn zum Sprung die Füße setzte
Und pfeilschnell dann sofort zur Tiefe schoß,
Gefolgt von dem, der ihm den Kampf geboten,
Und jetzt „Ich hab dich!" schrie in Zornesnoten
14. Zu spät! Auf eigne Kraft ist nie zu bauen,
Wo Angst den Sturm in flücht'ge Seele haucht:
Es war, wie wenn dicht unter Falkenklauen
Von Furcht gepeitscht ins Meer die Ente taucht.
Der Teufel blieb geprellt durch Selbstvertrauen;
Fort schwamm die Maus, wie auch der Kater faucht.
Doch hinter ihm erscholl ein zweites Schnaufen,
Denn jetzt kam Nebelfuß! Nun ging's ans Raufen!
15. In Hoffnung, daß der Freund Enttäuschung leide,
War er ihm nachgesaust im Übermut.
Jetzt probte er an ihm der Krallen Schneide,
Doch wehrte dieser sich mit gleicher Wut,

---

[1]) Das Folgende nach Pochhammer „Die Teufelshetze", deutsche Stanzen nach Dante Alighieri. Inf. XXII, vorgelesen in der Sitzung der „Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen", am 27. April 1897, gedruckt in Brandls und Toblers „Archiv für das Studium der neueren Sprachen", Band 99, p. 133 ff.

Bis dann ins Pech abstürzten alle beide.
Nun schlichtete den Streit die heiße Flut;
Doch konnte keiner sich aus ihr erheben,
Die Flügel sah ich an den Leibern kleben.
16. Drob fingen alle Teufel an zu schreien.
Vier schickte Schnauzbart schnell zum andern Strand,
Er selbst blieb diesseit mit den letzten dreien,
Und jeder nahm den Haken nun zur Hand,[1])
Bestrebt, die Eingepappten zu befreien.
Bald hier wie dort ein Trupp in Arbeit stand.
Doch während die von beiden Ufern fluchten,
Wir beide hurtig selbst den Weg uns suchten." —

Alichino ist für Dante einer von zehn komischen Teufeln. Das ist sicher. Sicher ist auch, daß Dante mit den Namen von neun dieser Teufel einen ganz bestimmten Wortsinn verbindet, um schon durch die wörtliche Bedeutung des Namens jeden der neun Teufel zu charakterisieren. Es ist also sehr wahrscheinlich, daß auch der Name Alichino seinen Träger charakterisieren soll. Alichino bildet sich etwas ein auf die schnelle Bewegung seiner „ali" (Flügel) (XXII, 112—115, 125, 126) und ist wütend, daß im entscheidenden Augenblick seine Flügel doch nicht schnell genug sind (XXII, 127—132).

Deshalb hat Littré in dem Wort Alichino eine mit „ali" (Flügel) gebildete Zusammensetzung gesehen und hat in der französischen Übersetzung der „Göttlichen Komödie" das Wort Alichino durch „Aile-clin" wiedergegeben, also durch „Flügelbeuger". Ähnlich haben deutsche Übersetzer das Wort ausgelegt, das von Dante, ebenso wie die charakteristischen Namen der neun anderen Teufel erst von ihm erfunden worden sind, geschaffen sein kann. Das Wort Alichino = „Flügelbeuger" eine Erfindung Dantes, das ist die eine Möglichkeit.

Dante kann aber auch den Namen des französischen Teufels Herlekin in der Form „Allequinus"[2]) übernommen und diesem Namen, dessen wörtlicher Sinn ihm ein Rätsel

---

[1]) Diese Szene ist im Bilde festgehalten auf einer Handschrift der „Göttlichen Komödie" aus dem XIV. Jahrhundert. Die Handschrift befindet sich in der Gymnasialbibliothek zu Altona. Eine Reproduktion des Bildes gibt Wiese (Wiese und Pèrcopo: Geschichte der italienischen Literatur, 1899, p. 94).

[2]) Siehe oben p. 64.

sein mußte, für seinen Zweck eine mit „ali“, die „Flügel“, zusammenhängende Bedeutung unterschoben haben. Das ist die zweite Möglichkeit.

Doch sei dem nun, wie ihm wolle. Mag Dante das Wort Alichino aus dem Französischen übernommen oder erfunden haben[1]) — wenn Dantes Alichino wirklich mit dem Allequinus identisch ist,[2]) so ist das die erste, aber auch die letzte Spur des französischen Herlekin in Italien.[3])

Will man daher den italienischen Ursprung des Harlekin der Komödie beweisen, so muß man die Existenz dieses Namens und den Charakter dieses komischen Typus in Italien mindestens vor 1580 belegen.[4]) Denn aus den wiederholt zitierten[5]) Pariser Texten des Jahres 1585[6]) geht unzweideutig hervor, daß die Pariser um das Jahr 1580 mit dem Harlekin der Komödie vertraut sind.

Ein früheres Auftreten des Harlekin[7]) in Italien, vor 1580, konnte nicht nachgewiesen werden. Allerdings ist es gelungen, einen Namen „Anichino“ in der Posse „La Romanesca“ vom Jahre 1585 zu entdecken.[8]) Aber es ist schwer zu be-

---

[1]) Vergl. zur Sache noch v. Blomberg in der „Zeitschrift für Völkerpsychologie“ V, 246—256, ferner Raynaud, op. cit. p. 65 und Graf „Miti, leggende e superstizione del medio evo“, 1893, II, 110—112.

[2]) Wir brauchen in dieser Frage nicht positiver zu sein als Toynbee, „A Dictionary of proper names and notable matters in the works of Dante“, Oxford 1898, unter „Alichino“: „Some see in the name „Alichino“ which Philalethes renders „Bückeschnurbs“ the Hellequin (mod. „Harlequin“) who with his mesnie is so frequently met with in OF. literature.“

[3]) Raynaud, loc. cit.

[4]) Das wird aber schwer halten. Das älteste scenario (Szenenbuch) der commedia dell' arte, das man heute besitzt, ist erst aus dem Jahre 1568. Vergl. Wiese und Percopo, „Geschichte der italienischen Literatur“, 1899, p. 315 mit unsern Ausführungen zu Trautmann, unten p. 199, Anm. 2.

[5]) Siehe oben pp. 158 ff.

[6]) Picot in „Romania“, Band XVI, p. 541.

[7]) Der Zanni dagegen ist schon zwischen 1500 und 1550 eine populäre Straßenfigur in Italien (vergl. unsere weiteren Ausführungen im Text über den Zanni des Straparola), und den komischen Typus des Doctor z. B. kennt der Schüler Montaigne bereits in der Zeit zwischen 1543 und 1546. („Essays“ I, cap. 25, „Du Pédantisme“.)

[8]) Raynaud, art. cit. p. 67.

weisen, daß dieser Name und diese Person „Anichino“ [1]) mit dem Harlekin identisch sind. Und dann gehört diese Posse in die Zeit nach 1580,[2]) kann also für die Priorität des italienischen Harlekin nicht in Frage kommen.

Hier ist nun aber auf Grund unserer früheren Ausführungen noch auf folgendes aufmerksam zu machen:

Der Name Harlekin ist in der commedia dell' arte unwahrscheinlich, der Typus Harlekin, d. h. der komische Teufel, dessen Existenz man auch in der Stegreifkomödie vermutet hat, ist in der commedia dell' arte unmöglich. Denn weder die italienischen Mysterien noch die Volksposse noch die commedia dell'arte kennen den komischen Teufel, also auch nicht den komischen Teufel Herlekin. In Italien ist, im Gegensatz zu Frankreich, der Teufel als Komiker dem Volksgeist fremd und bildet nicht, wie in Frankreich, eine Hauptperson bei öffentlichen Belustigungen.

Die komische Person par excellence in der italienischen Volksposse und in der später daraus hervorgewachsenen commedia dell' arte ist vielmehr der Landmann,[3]) der Bauernlümmel, genannt „Johann“, „Giovanni, Gianni, Zanni“.[4]) Dieser Name

---

[1]) „Anichino“ kann ebensogut eine Abkürzung diminutiven Sinnes sein von „Giannico“ und einfach bedeuten: „kleiner Zanni“. Siehe Gröbers „Zeitschrift für romanische Philologie“ XX, p. 340 und XXII, p. 481 (Horning).

[2]) Raynaud, op. cit. p. 67, Anm. 2.

[3]) Über die Entwicklung des Typus des komischen Bauern in der commedia dell' arte vergl. D'Ancona „Origini“ sec. ed. 1891, I, 602 ff.

[4]) Siehe Rigutini-Bulle, „Italienisches Wörterbuch“ I. Band 1897, unter „Zanni“. Vergl. für die Form des Namens Zanni = Giovanni: „Le opere dei Maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, saggio critico di Ivan Lermolieff (Giovanni Morelli), 1886, p. 33 u. p. 33. Anm. 1: „Giovanni Battista“ „San Zuane Evangelista“ und vergl. E. Zerbini „Sul dialetto bergamasco“ (in „Atti dell' Ateneo di Bergamo“, 1887, p. XIV): „O Santo Zoan dilecto me“. — Die Regel vom Schwund des intervokalen *v* ist formuliert bei Lorck, „Altbergamaskische Sprachdenkmäler“, 1893, p. 37. — Das Lautbild des Wortes Giovanni in der Aussprache der modernen, gebildeten Bergamasken ist: džuén. — In Bergamo ist noch heute der Bauer die beliebteste komische Volksmaske. Er heißt Giuppì, trägt einen hohen, breiten Filzschlapphut und fällt auf durch einen ungeheueren Kropf. Es gibt sogar in Bergamo ein „Il Giuppì“ betiteltes lustiges Wochenblatt. Dieses Witzblatt schmückt als Titelbild das Porträt unseres komischen Bauern, dessen Gestalt sich auf allen sogenannten „Ansichtspostkarten“ Bergamos wiederfindet. — Vergl. auch das moderne italienische Sprichwort „Bergamaschi Facoglioni“.

hat im XVI. Jahrhundert die Bedeutung „Spaßmacher, Clown" (italienisch buffone, französisch bouffon) angenommen. Noch heute sagt man in Italien „far lo Zanni", „den Narren spielen". Der Italiener lacht über dumme Tölpelhaftigkeit, der Franzose über entlarvte Verderbtheit.

Jener Zanni-Kerl war eine populäre Persönlichkeit schon lange vor 1550.[1]) Joachim Du Bellay in seinen „Regrets" (No. 112) sagt von ihm an der Stelle, wo er den römischen Karneval der Jahre 1552 bis 1556 schildert:

„Jetzt[2]) ist's Karneval, führen wir jeder die seine,
Gehen wir zum Maskenball, gehen wir spazieren,
Gehen wir Mark Anton ansehen oder Zanni Späße treiben
Mit seinem Magnifico nach Venezianer Art."

Die Komiker, die den Zanni spielten, zogen um die Zeit des beginnenden XVI. Jahrhunderts allein und auf eigene Rechnung umher, später — nach Herausbildung der commedia dell'arte — als Mitglieder von Schauspielertruppen. Aber fast immer waren es Bergamasken oder Venezianer. Denn sie verstanden am besten ihre Landsleute aus den Alpentälern zu imitieren, die Bergamasker Alpenbauern, „deren rohes Benehmen, deren Dummschlauheit und deren urwüchsiger Dialekt[3]) mit seinen starken Hauchlauten ein Hauptspaß waren für das Italien wie für das Europa des XVI. Jahrhunderts".[4])

---

[1]) Siehe z. B. über einen „Zanni buono" (Zambu) aus Bergamo, der vor 1550 als Komiker in Bologna auftrat: Olindo Guerrini „La vita e le opere di Giulio Cesare Croce", 1897 (Saggio bibliografico, p. 365 ff. [Jahr 1550]): „Le piacevoli notti di M. Giovanni Francesco Straparola da Carauaggio" und vergl. G. Rua „Intorno alle Piacevoli notti dello Straparola" im „Giornale storico della letteratura ital." XVI, 1890, p. 243 Mitte bis p. 246 Mitte.

[2]) Voici le Carnaual menons chascun la sienne // Allons baller en masque, allons nous pourmener // Allons voir Marc Antoine ou Zanny bouffoner // Avec son Magnifique à la Venitienne.

[3]) Vergl. das Sprichwort „I Bergamaschi hanno il becco grosso, ma lo ingegno sottile" bei Rua, op. cit. p. 267.

[4]) Siehe die vorigen Anmerkungen und D'Ancona, op. cit. I, p. 602, II, 469, Anm. 5; ferner unsern Anhang No. IX (terzo donativo) „Donativo del fachinissimo (!) Messer Durindel Rastellante (Wortspiel: „Fiedler" = „Taschendieb") della Valle Bergamina, vergl. ferner a) Shakespeare, „Midsummernights Dream" V, 1, 360; b) Montaigne, Essays I, 25, Qui a dans l'esprit une vifve imagination et claire, il la produira, soit en bergamasque, soit par mines s'il est muet; und c) „Dialoghi di Massimo Troiano, ne' quali si narrano

In der commedia dell' arte ist der Bauernrüpel „Johann“ (Zanni) zum komischen Hausknecht geworden und zum Hauptspaßmacher für das Volk, besonders beklatscht in den Zwischenspielen, den berühmten „italienischen Szenen“, einer Reihe von Improvisationen, namentlich von Pantomimen, den sogenannten „lazzi“.[1]) Vom Publikum gefeiert, strengten sich die Zanni an — es gab ihrer mindestens zwei in jeder Truppe —, sich gegenseitig zu überbieten und berühmt zu werden. So gibt es denn bald zahlreiche Abzweigungen dieses Zannitypus.

Jeder Zanni sucht seiner Spezialität beim Publikum Geltung zu verschaffen und nimmt, um sich von den anderen Zannis zu unterscheiden, auch einen besonderen Namen an, der manchmal seine Spezialität andeutet. Wir geben hier zwei Listen der berühmtesten italienischen Zannis des XVII. Jahrhunderts, die eine aus der Zeit um 1625,[2]) die andere aus dem Jahre 1665:[3]) „Bernoualla, Cucurucu, Cucurongna, Smaraolo cornuto, Ratsa di Boio, Guatsetto, Mestolino, Cicho Sgarra, Collo Francisco, Gian Fritello, Ciurlo, Metzetin, Pulliciniello, Bagattino, Scaramucia, Fricasso, Scapino, Cucuba, Gian Farina, Bello Sguardo, Couiello, Razullo, Pasquariello, Truonno, Meo Squaquara, Trastullo, Maramao, Franca Trippa, Fritellino, Fracasso“ und „Bagulin, Frittelin, Padella, Gradella, Candelott,

---

le cose piu notabili fatte nelle nozze dello illustriss. e eccell. Prencipe Guglielmo VI Conte Palatino del Reno e Duca di Bauiera, e dell' illustriss. e eccell. Madama Renata di Lorena.“ In Venetia 1569, p. 146: Fortunio: „Taci che ancora il Zane; fa tanto agratiato, e saputo, che par che sia stato allo studio cinquanta anni alla ualle di Bergamo“ (zitiert von Karl Trautmann „Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe“ im „Jahrbuch für Münchener Geschichte“, Bd. I, 1887, p. 279, Anm. 93.

[1]) Vergl. unsere Zannibilder und siehe z. B. Gherardi, op. cit. éd. 1717, tome I, Advertissement, p. 5 und in demselben Band, p. 143, und tome IV, p 31 oben. Vergl. besonders Riccoboni, „Histoire du théâtre italien“ 1731, tome I, pp. 64—69. — Vergl. auch eine Liste von lazzi der commedia dell' arte des XVIII. Jahrhunderts bei Croce, „Un repertorio della commedia dell' arte“ im Giornale storico della letteratura italiana, vol. 31, p. 458/59.

[2]) Balli di Sfessania di Jacomo Callot, Berliner Kupferstichkabinett 52 J (M. 641 — M. 664) Zeitbestimmung nach Meaume, „Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot,“ 1860, I. p. 36.

[3]) Nach der „Corona macheronica di Zan Muzzina“ und „Il Trionfo di Scapino“ bei D'Ancona, p. cit. II, 455, Anm. 2.

Mezzetin, Fennochio, Scapin, Buffetto, Brighella, Bagattin, Polpetta, Guazzeto, Capella, Trappulin, Muzzina, Gonella, Scabiazza, Scaramuzza, Cucumaro."

Unter diesen 49 Zanninamen ist der Name Arlechino nicht zu finden.[1]) Man wird sich darüber um so mehr wundern, als die zweite Liste die Namen aller anderen komischen Diener der Pariser Comédie Italienne enthält,[2]) nämlich Mezzetin, Scapin, Brighella, Scaramouche. Nun ist aber doch der Harlekin in der Comédie Italienne in Paris ein Zanni,[3]) ein komischer Diener, und zwar schon vor 1600.[4])

Und die Vertreter der Harlekinrolle werden immer als „zweite Zanni" bezeichnet.[5]) Es ist also klar: Wäre der Name Arlechino schon im XVII. Jahrhundert, 80 Jahre nachdem er in Paris bekannt ist, in Italien populär,[6]) so könnte er unter anderen Zanninamen nicht fehlen. Findet sich doch unter ihnen — abgesehen von den komischen Dienern der Pariser Comédie Italienne — auch der Name des Brighella, der im XVII. Jahrhundert dem Harlekin am nächsten steht und öfter sogar dessen Kostüm trägt. Vergleichen wir mit diesen Zannilisten das französische Gemälde „Französische und italienische Possenreißer, seit 60 Jahren und länger, gemalt im Jahre 1670", ein Gemälde, das heute noch die Comédie Française in Paris schmückt,[7]) da sehen wir „Harlequin" und „Brighella" neben Molière! Der auffallende Gegensatz zwischen den beiden italienischen Dokumenten und dem französischen Gemälde ist

---

[1]) Hier ist zu erwähnen „Infermità, Testamento e Morte di Francesco Gabrielli, detto Scapino," Verona, Padua und Parma 1638, abgedruckt von Ferrari im „Propugnatore", 1880, Band XIII, Teil 1, p. 446ff. Auch dort sucht man unter 10 Zanni-Namen den des Arlechino vergebens.

[2]) Siehe die einzelnen Personenverzeichnisse in Gherardis „Recueil".

[3]) Oben p. 13.

[4]) Daß am Ende des XVI. Jahrhunderts die Rolle des Francatrippa und die des Harlekin ein- und derselben Rollen-Kategorie angehören, nämlich der Kategorie „Zanni", ersieht man aus No. VIII und IX des Anhangs.

[5]) „I Zanni primo e secondo sono il Brighella e l'Arlecchino". Gozzi, „Opere", 1772, I, Ragionamento ingenuo, p. 20.

[6]) Hier muß auch das Stillschweigen des Schauspielers Francesco Andreini in seinen „Bravure del Capitano Spavento", 1607, erwähnt werden. Der Diener heißt bei ihm Trapola.

[7]) Georges Monval, „Les Collections de la Comédie Française." Catalogue Historique et Raisonné, 1897, n° 150.

kein Zufall: auch die um 1580 gegründete italienische Akademie der Crusca ignoriert den Harlekin noch das ganze XVII. Jahrhundert hindurch,[1]) und italienische Kostümwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, die Dutzende von Zanniillustrationen der Bühne und der Maskerade aufweisen, würdigen den Harlekin nicht eines Bildes.[2]) Ja noch im XVIII. Jahrhundert und selbst heute ist der Name Arlechino nicht überall in Italien populär. Man sagt dort vielfach — sogar in Norditalien — lieber Tracagnino oder Truffaldino.[3]) Wir entnehmen dem allen natürlich nicht, daß man im XVII. Jahrhundert in Italien den Harlekin kaum gekannt habe. Denn erstens wird der Harlekin vom Ende des XVII. Jahrhunderts an in Italien langsam populär.[4]) Und dann kommt er — in Norditalien — unzweifelhaft ja schon in den Jahren 1598, 1595 und 1593 vor.[5])

Aber der Kontrast zwischen den italienischen und dem französischen Dokument beweist immerhin, daß auch noch während des XVII. Jahrhunderts die Popularität des Harlekin in Frankreich — wir erinnern uns der Redensart „faire le Harlequin“[6]) — größer war als in Italien. Wäre Italien des Harlekin Heimat, wäre Harlekin aus der italienischen Volksposse oder der Maskerade, also aus rein italienischen Elementen der commedia dell' arte erwachsen, müßte das Verhältnis umgekehrt sein. So aber ist Harlekin in Paris bereits 1580 auf der Bühne ebenso beliebt wie Jahrhunderte vorher in Maskerade, Sprichwort und Mythus, während man in Italien vergebens nach irgendwelchen früheren Harlekinspuren sucht. Die frühesten Zeugnisse, die von einem in Italien existierenden Harlekin berichten, gehören erst der Zeit zwischen 1590 und 1600 an.[7])

[1]) Erst im Jahre 1729 enthält ihr Wörterbuch (4. Aufl.) das Wort „arlecchino“.

[2]) Vergl. z. B. Pietro Bertelli „Diversarum Nationum Habitus“ 1589 bis 1596, 3 Teile, besonders Teil II (1594), ferner Giacomo Franco „Habiti d'Huomini et Donne Venetiane ......“ 1610, und Francesco Bertelli „Il Carnevale Italiano mascherato .....“ 1642.

[3]) Valentini „Trattato su la commedia dell' arte .....“ 1826, p. 8.

[4]) In Italien ist die Blütezeit der commedia dell' arte erst das XVIII. Jahrhundert. Siehe Wiese und Percopo, op. cit. 315.

[5]) Anhang No. VII und vergleiche D'Ancona, op. cit. II, 510, 518, 519.

[6]) Siehe oben p. 15.

[7]) Vergl. die vorletzte Anm. und siehe D'Ancona, op. cit. II, 468 (zu vergl. mit Raynaud, op. cit. 64, note 4) und II, 508, 510, 518, 519, 526, 527, 528 und vergl. Anhang No. IX.

Die Priorität Frankreichs ist also gesichert. Ferner gibt es im XVI. und im ganzen XVII. Jahrhundert keinen einzigen italienischen Harlekin, der ausschließlich in Italien gespielt hätte. Alle italienischen Harlekindarsteller des XVI., XVII. und des beginnenden XVIII. Jahrhunderts haben in Frankreich gespielt oder haben unter französischem Einfluß gestanden.[1]) Die italienischen Komiker, die direkt von Italien aus in das Ausland zogen, wurden einfach als Zanni bezeichnet.[2])

---

[1]) Raynaud, op. cit 68 und D'Ancona, op. cit. II, 479.

[2]) Hefner-Alteneck „Trachten, Kunstwerke usw.“ Band IX, 625, zu vergleichen mit „Jahrbuch für Münchener Geschichte“ I (1887), p. 193: Karl Trautmann „Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe“ und in demselben Artikel pp. 214/15 und 220/21, wo für die Zeit vom 27. Februar bis 7. März 1568 für München allein nicht weniger als 10 verschiedene Zannikomiker (Dilettanten) nachgewiesen werden. Alle heißen sie einfach „Zanni.“ — Vergl. noch „D'Ancona, op. cit. 456 und 468, Anm. 3, Baschet, op. cit. 13 und 177 ff. und Trautmann, op. cit. p. 232 (Stelle aus Hippolyt Guarinoni, anno 1616), ferner 234, 235, 243, 244, 297 (Anm. 168), besonders aber p. 251, wo es heißt: „Wie volkstümlich gegen Ende des XVI. Jahrhunderts die Figur des Zanne in unserer Stadt (München) war, des spaßigen Knechtes der italienischen Stegreifkomödie, beweist schlagender denn alle Rechnungseinträge und Berichte zeitgenössischer Schriftsteller der Umstand, daß diese Bezeichnung in den amtlichen Erlassen der Regierung als etwas allgemein Verständliches angewendet wird, so anno 1583, da die Fastnacht herannahte und in einem Dekrete an jedmänniglich die Weisung erging, „der zani klaidungen, darjnnen, Irer F. Gn. erfahrung nach, bisher die maiste unzucht geübet und getriben worden“ sich gänzlich zu enthalten. Vergl. noch folgendes Dokument aus Straßburg (Straßburger Stadtarchiv, Blatt 525 a): Mittwoch, 20. August 1567. Sperindi von Venedig und Alexander von Polonia bitten, „daß sy Ire kunstuck alhie mit springen und comedies vier tag exercieren und üben und weyl dannaht costen und schwechung des leybs daruff gange“ Geld zu nehmen (zitiert von Trautmann, op. cit. 290, Anm. 137). Bei Trautmann, op. cit. 296, findet sich eine Stelle über einen italienischen „Bufonen“, der am 18. Juni 1585 mit einem Magnifico zusammen in Düsseldorf auftrat. An dem Kostüm erkennen wir den „Zanni“: Er „war in gar Bäwrischer kleidung, mit weiten Schiffhosen vnd einem seltzamen großen Huth (vergl. unsere Zannibilder No. V, VI, VII), denselben er mit vielfeltiger enderung zu gebrauchen gewist, auf Bergomasoken außgerüst, vnd hat eine Härck, so er auf Bäwrische Art geführet, vnd damit auch allerhand kurtzweil angericht.“ — Vergl. für den Zanni „Tabarino“, der in den Jahren 1568, 1569, 70, 71 und 74 vor dem deutschen Kaiser spielte, Trautmann, op. cit. 292 und vergl. noch folgende Notiz Trautmanns, auf derselben Seite: anno 1583: Zweien Wellischen Comedianten Alls Mangnifico und Zene“ usw.

V, VI, VII: Szenen aus der in Paris spielenden italienischen „Kunstkomödie“ (um 1570); Archiv der Pariser Oper, No. 4014.

V (zu Seite 203).



Pantalon, verärgert über irgend eine Lügnerei,
Bekommt auf Zani einen so starken Zorn,
Daß in einem Wutanfall er ihn totschlagen will,
Aber Zani bittet und bettelt um sein Leben.



Pantalon will als Mauleselin zu seiner Dame gehen; Zani steigt auf ihn, quält und kneift ihn,

Worüber Pantalon sich beklagt, aber Zani erwidert ihm: Schweige! Wer sah jemals eine Mauleselin sprechen?

Die bayrischen (und süddeutschen) Schriftsteller und Beamten z. B., die sich am Ende des XVI. und zu Beginn des XVII. Jahrhunderts aus irgend einem Anlaß mit italienischen Komikern zu beschäftigen haben, kennen zwar den direkt aus

VII (zu Seite 203).



Der Doktor ist angefüllt von so großer Wissenschaft,
Daß er sich alle Worte mit den Fingern herausreißen muß;
Pantalon und Zani tun es ihm nach,
Woran sie so stark zu ziehen haben, wie du siehst.

Italien massenhaft einwandernden Zanni, aber keinen „Arlecchino“.[1])

Hätte der Harlekin in Italien seine Heimat, so müßte

[1]) Siehe die vorhergehende Anmerkung.

unter den vielen Zannikomikern, die im XVI. Jahrhundert aus Italien nach Deutschland kamen, wenigstens ein Zanni „Arlecchino“ begegnen. Da dies nicht der Fall, so gab es zurzeit eben in Italien noch keinen „Arlecchino“. In Paris dagegen, wo das Zannivölkchen wegen der nahen Verwandtschaft der beiden Sprachen und wegen des italianisierenden Geschmacks der Hofkreise sich im XVI. Jahrhundert fast wie zu Hause fühlt,[1]) tritt unter den Zannis um das Jahr 1580 der Zanni „Harlequin“ auf.

---

[1]) Siehe Baschet, „Les comédiens italiens à la Cour de France“ 1882, passim und vergl.:

a) Petit de Julleville, „Histoire de la langue et de la littérature française“, III. 296b (das Bild).

b) Vanquelin de la Fresnay, „Art poétique“, 1605 I v. 859. Ausg. Pélissier, 1885 p. 51 „Ou le bon Pantalon, ou Zany dont Ganasse// Nous a representé la façon et la grace.“

c) Archiv der Oper in Paris. In den oben p. 176 zitierten „Habillements“ etc. finden sich drei Holzstiche mit Szenen der Pariser italienischen Komödie des XVI. Jahrhunderts. (Das Zannikostüm ist dasselbe wie bei Hefner-Alteneck und Petit de Julleville. Die Kostüme der anderen Personen zeigen die Mode Karls IX.)
Der Text der drei Holzschnitte, welche der Leser vor Augen hat, lautet:

I. „Pantalon despité de quelque menterie
Qu'il reçoit de Zany secolere si fort
Que par grande furie il le veult mettre a mort
Mais Zany luy requiert en aulmone la vie.“ — — —

II. „Pantalon chez sa Dame en mulle veut aller
Zani monte dessus qui le tourmente et picque
Dont Pantalon se plaint, mais Zany lui replique:
„Tais toy qui vit jamais une mulle parler?“ — — —

III. „Le docteur est remply de si grande sciance
Qu'il luy faut arracher tous les motz de ses doigtz
Pantalon et Zany le font à sa semblance
Dont ilz ont a tirer si fort comme tu vois.“ — — —

d) Guillaume Bouchets „Serées“ aus dem Jahre 1585 (éd. 1635, Rouen, 34ième Serée, pp. 625—663). Sie zeigen, daß am Ende des XVI. Jahrhunderts in Frankreich die Worte „Zani“ oder „Zani de Jean Corneto“ (ebenso Panthalon, XXX, 538; XXXIII, 287; XXXIV, 626; und Franca-tripe, XIX, 202/3; XXIII, 287, 297; XXXI, 585, 586, 587; XXXII, 590; XXXV, 678) in der Unterhaltung gebraucht werden für „plaisant Sibilot“, „plaisant“, „fol“, „sot“, „lourdaut“, „faquin“, „badin“, „bouffon“.

e) Jean Jacques Boissard: Habitus variarum orbis gentium. 1581, Tafel VII „Le Magnifico masqué, Courtisane Venetienne masquée, le Zani

Die Möglichkeit, der Harlekin sei in Italien entstanden, ist hiernach ausgeschlossen. Der Harlekintypus kann seinem Innern und Äußern nach nur französisch sein. Die Existenz des italienischen Zanni mit dem französischen Namen, Kostüm und Wesen des Harlekin (Herlekin) im Jahre 1585 ist also nur so zu erklären, daß ein Italiener in Paris den Theaterharlekin geschaffen hat. Unter welchen Umständen und wann ist nun in Paris die Kreierung der Harlekinrolle erfolgt?

Kapitel VIII.

Die Entwicklung des französischen Rüpels „Teufel“ (Harlekin) zum italienischen Bauernlümmel „Johann“ (Zanni) und zur stehenden Figur der in Paris spielenden italienischen „Kunstkomödie“ (commedia dell' arte).

Der Theaterharlekin erscheint uns jetzt als ein späteres Glied in jener Entwicklungsreihe, von der die französischen mittelalterlichen Volksmaskeraden, die Charivaris der Herlekins, ein früheres Glied sind. Wir haben diese Entwicklungsreihe nunmehr bis zu einem entscheidenden Punkt verfolgt, bis zu dem Punkt nämlich, an welchem die nationalfranzösische Produktion aufhört und die italienische Schöpfungskraft eingreift. Die Entwicklung der mimisch dargestellten „Herlekins“ wendet sich hier, und es bricht eine neue Abzweigung hervor: der mimisch dargestellte Oberherlekin, die Bühnenfigur des führenden Herlekin, des „Führers der Geister der Höllenbande“, wie ihn die mehrfach erwähnte „Höllenfahrt“ von 1585 nennt.

Vom Jahre 1000 etwa bis auf den heutigen Tag sind wir in der Literatur und Volksüberlieferung der Franzosen den Herlekins, den Herlekinleuten, den Leuten des Herlekin begegnet. Seit der Mitte des XIII. bis zu Beginn des

---

serviteur“ und Robert Boissard de Valenciennes, „Mascarades recuillies et mises en taille douce.“ 1597, No. 2.

f) Brantôme: Recueil des dames (Ausg. Lalanne, 1873, VII, 346 f.): Catherine de Médicis (besonders seit 1559) ouy bien des comédies . . . et mesmes celles des Zani et Panthalons, y prenant grand plaisir et en rioit son saoul comme un autre.

XVI. Jahrhunderts finden wir die Herlekins als komische Dämonen, komische Teufel, und als Gegenstand mimischer Darstellung. Aber niemals tritt in den fünfhundert Jahren von 1000—1500 ein Herlekin, sei es der führende, sei es ein anderer, isoliert als ernste oder komische Figur auf, ohne jeden Zusammenhang mit den andern Herlekins. Man hört oder sieht sie stets alle, oder man denkt wenigstens immer an alle,[1]) wie auch das Sprichwort nur von ihnen allen redet.

Das ist national-französische Überlieferung:

Die lärmenden Volksmaskenzüge, die berüchtigten Herlekincharivaris, beruhen ja auf dem Zusammenwirken der Gesamtmasse der Herlekins.

Ein Pariser aus dem Volke, namentlich des XV. und XVI. Jahrhunderts, wäre nie auf die Idee gekommen, den führenden Herlekin isoliert, ohne seine Leute, ohne alle anderen Herlekins darzustellen. Das wäre gegen alle Tradition gewesen. Da fehlte ja die Hauptsache, die Massenwirkung.

Für einen Ausländer aber, einen als Zanni in der Welt herumziehenden Italiener, dem der Begriff „Herlekins“, „Herlekinleute“ von Hause aus fremd war, brauchte das massenweise Auftreten der Herlekins nicht die Hauptsache zu sein. Dagegen empfand der Italiener die Herlekins mit ihrem Teufelslärm, ihrer unanständigen Teufelskomik, mit dem Teufelskostüm und der teuflischen Beweglichkeit sehr wohl als ausgesprochenen Teufelstypus, und da er sich von der mimischen Verkörperung aller Herlekineigenschaften in einer einzigen Figur großen Erfolg versprach, trat er als „Oberherlekin“, als Oberteufel auf.

Nun sollte man meinen, die erstmalige Verwertung eines so populären Typus, wie es der Teufel „Herlekin“ war, durch einen Komödianten von Beruf, durch einen Italiener, hätte das Interesse der für alles Neue rasch begeisterten Pariser erwecken, hätte zahlreiche Äußerungen in der zeitgenössischen und späteren Literatur hervorrufen müssen. Ist doch auch die Kreierung anderer typischer Rollen durch die Italiener in Paris nicht unbemerkt geblieben, und weiß man doch ziemlich genau,

[1]) Bei Adan de le Hale (oben p. 42 f.) erscheint der Herlekin Narrenbeißer erst, nachdem auch die anderen Herlekinleute den Schauplatz erreicht haben. Vergl. noch p. 87, besonders Anm. 2.

wie, von wem und wann in der Pariser Comédie Italienne die Rollen des Mezzetin (geschaffen von Angelo Costantini im Jahre 1677) und des Pierrot (geschaffen von Giaratoni, am 4. Februar 1673) kreiert worden sind.[1])

Für den Oberherlekin ist das ganz anders.

„Der Führer der Geister der Höllenbande",[2]) der von sich sagt: „Harlekin nenne ich mich, woraus du also ersehen kannst, daß die Teufel nicht mehr verstehen als ich",[3]) hält im Jahre 1585 in Paris auf den Brettern der „Kunstkomödie" (commedia dell' arte) im Hotel de Bourgogne[4]) einen Prolog über seine Höllenabenteuer und ist den Parisern als „Harlekin, italienischer Komödiant"[5]) oder einfach als „Herr Harlekin"[5]) und „Harlekin"[5]) im Jahre 1585 eine selbstverständliche Figur.

Aber irgend eine Quelle, die von der Kreierung dieser teufelhaften Bühnenfigur als einem zeitgenössischen Ereignis berichtet, scheint es ebensowenig zu geben als eine Quelle, die von der Überführung des Oberherlekin auf die Bühne als von einer älteren historischen Tatsache spricht.

Dabei fehlt es, wie wir sahen, zu Ende des XVI. und zu Beginn des XVII. Jahrhunderts nicht ganz an französischen Äußerungen über den Theaterharlekin, die noch Kenntnis von seinem Wesen verraten. Gilt es doch noch der ersten Untersuchung über den Ursprung des Harlekin, vom Jahre 1650,[6]) für ausgemacht, daß der italienische Darsteller des sogenannten „Harlekin" diesen Namen erst in Paris erhalten habe.

Wie erklärt sich nun das auffallende Schweigen der gesamten französischen Überlieferung — im weitesten Sinn —

---

[1]) Riccoboni, op. cit. II, Explication des figures No. 13 und 18; zu vergl. mit M. V. Young, „Molières Stegreifkomödie" in Behrens' „Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur." XXII (5 und 7) p. 201 und mit Klingler, „Die Comédie Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi," 1902, pp. 120, 124.

[2]) Oben p. 167.

[3]) Oben p. 162.

[4]) Siehe Anhang VI, V. 48ff. und 150—156. Vergl. Baschet, op. cit. p. 88 und Picot, Romania XVI, p. 541.

[5]) Oben pp. 154f., 158.

[6]) Ménage „Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue françoise" 1650 unter Harlequin und vergl. unseren Text oben p. 167.

über das erstmalige Auftreten eines Italieners als „Oberherlekin“?

Es dürfte sich so erklären:

Die italienische Umformung des Oberherlekin von einer Straßenfigur zu einem Bühnentypus der „Kunstkomödie“ braucht nicht von heute auf morgen in Paris erfolgt, sie braucht nicht durch einen und denselben Italiener in Paris begonnen und abgeschlossen worden zu sein, sondern sie kann, ebenso wie die frühere, die französische Umformung der Herlekinleute vor dem XVI. Jahrhundert, und ähnlich wie die spätere, die italienisch-französische Umformung des Theaterherlekin in der Pariser Comédie Italienne nach dem XVI. Jahrhundert,[1]) so allmählich und so unmerklich vor sich gegangen sein, daß für die Zeitgenossen von einer einzigen, abschließenden Tatsache nichts zu berichten war.

Aber vielleicht gelingt es uns, die einzelnen Etappen wieder aufzudecken, die der Oberherlekin, nachdem er einmal in italienische Hände geraten war, passiert haben kann, ehe er in der „Kunstkomödie“ heimatsberechtigt wurde und sich ihr assimilierte.

Eins ist sicher: als die „Kunstkomödie“ im XVI. Jahrhundert nach Paris kommt, kann sie den Harlekin nicht mitbringen. Denn aus Italien stammt der Theaterharlekin nicht. Er wird ja erst in Paris geschaffen. Das Repertoire der Kunstkomödie ist also auf den Clown „Teufel“ nicht eingerichtet. Es ist bis heute ja auch aus der Zeit vor 1580, vor dem Auftauchen des Harlekin in Paris, kein Originaltheaterstück der „Kunstkomödie“ ausfindig gemacht worden, mit dem der Harlekin in Verbindung stände.[2])

Ja, noch am Ende des XVII. Jahrhunderts liegt die schauspielerisch wirkungsvollste Tätigkeit Harlekins außerhalb der Grundidee des Theaterstücks und außerhalb der durch die Grundidee bedingten Handlung. Blättern wir einmal im Re-

[1]) Siehe unsere Einleitung S. 5ff.

[2]) Siehe S. 193f. Auch von den beiden ältesten Harlekin-Dokumenten aus dem Jahre 1585 (Anhang V und VI) schweigt das eine über Harlekins Verhältnis zum Repertoire der commedia dell' arte, das andere zeigt Harlekin nur im Prolog tätig.

pertoire der Pariser „Italienischen Komödie“ des XVII. Jahrhunderts [1]) die Harlekinrollen durch!

Ganz unvermittelt, mitten im Stück, fällt es Harlekin z. B. ein, Verse aus der Schlummerarie der Oper „Armida“, die damals (1692) in aller Mund war, anzustimmen, wie „.... Der Rasen, der frische Schatten, Alles lädt mich zur Ruhe unter dem frischen Laub“.[2]) Er singt sie aber nach der Melodie des damals nicht minder beliebten Pariser Gassenhauers „Für meinen Topf garantiere ich euch, aber für Margot? Nein, nein!“ [3]) Oder er spricht plötzlich in Ton und Haltung eines beliebten Schauspielers, einer berühmten Schauspielerin [4]) der Comédie Francaise [5]) oder der „Oper“ [6]) und parodiert deren Lieblingsrolle, [5]) eine schauspielerische Spezialität Harlekins,

---

[1]) Le Théâtre Italien de Gherardi, 1700.

[2]) Armide, Acte II, scène 3: „.... Ce gazon, cet ombrage frais, Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais.“ (Zitiert von Klingler: Die Comédie Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi, 1902, p. 183, Anm. 3.) Vergl. als Gegenstück „La Naissance d'Amadis“, Gherardi 39, Szene 5.

[3]) „De mon pot, je vous en répons, mais de Margot, non non.“ L'Opéra de Campagne (1692): Gherardi, op. cit., Stück 29, Akt III, Szene 7. Vergl. noch Klingler, loc. cit. Anm. 1 und p. 190, Anm. 1 (Liste oder Gassenhauer aus dem Repertoire der Comédie Italienne). Vergl. noch „Arlequin Mercure Galant“: Gherardi, Stück I, „Scène du Compliment d'Arlequin à Proserpine“ und „Arlequin lingère du Palais“, Stück III, Szene 3.

[4]) Arlequin „s'en va imitant dans sa démarche Mlle Champmeslé dont il avoit contrefait les tons dans sa déclamation.“ Siehe zuletzt cit. Stück. vergl. Grands Ecrivains de France, Corneille, Band II, pp. 3—9.

[5]) Vergl. z. B. Gherardis Nachwort zu einer Szene in „Les deux Arlequins“ 1691, Stück 24, Akt II, Szene 10: „Dans le récit de ces Stances imitées de celles du Cid, Arlequin contrefaisoit Monsieur Baron, cet illustre et à jamais regrettable Comédien François .... Sa retraite de la Troupe fit grossir la recepte des Comédiens Italiens de plus de vingt mil livres par an .... Le monde qui ne jouissoit plus du plaisir de le voir sur le Theâtre François en Original, couroit en foule en admirer la copie au Theâtre Italien, lorsqu'on étoit averti qu'Arlequin l'imitoit dans quelqu'un de ses Rôles“. — Harlekin wird als Imitator sogar ins Schloß nach Versailles eingeladen (ebenda).

[6]) „.... dans tous les endroits du „Sommeil“ (vergl. die vorletzte und drittletzte Anm.) où la symphonie joue, Arlequin se promène sur le Théâtre, et contrefait Monsieur du Mesnil, qui est sans contredit un des meilleurs Acteurs de l'Opéra, d'une manière si conforme à la sienne, qu'on est obligé de convenir que le Peintre du monde le plus fameux ne pourroit pas le mieux représenter.“

der die Comédie Italienne ein gut Teil ihres finanziellen Erfolges verdankt.[1]) Wenn es Harlekin gerade beikommt, schiebt er eine ganze Szene ein, die aus lauter Witzen über die Pariser gesellschaftlichen Zustände [2]) oder über beliebige andere Themata besteht.[3]) Oder er erscheint in ein und demselben Stück nacheinander als Grandseigneur, Kaufmann, Dieb, Polizeikommissär, Verbrecher, Schauspieler, Kaiser, Liebhaber, Fechtmeister, Milchfrau und Rechtsanwalt.[4]) Oder in anderer Reihenfolge als Philosoph, Kutscher, Dichter, Schöngeist, Advokat, Diener, Apollo und Normanne.[5]) Alle diese ganz verschiedenen Szenenarten werden im XVII. Jahrhundert definiert als „Szenen, die gegenseitig in gar keinem Zusammenhang stehen und die auch nur wenig oder gar keine Beziehung zum Inhalt des Stückes haben . . . .“[6]) Sie alle aber, ob parodistisch, travestierend, satirisch oder einfach naiv-komisch als Füllsel in das Gefüge des Stückes beliebig eingeschoben, sind im XVII. Jahrhundert eine Spezialität des Harlekindarstellers. Dominique, der große Pariser Harlekin aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts, notiert sich solche Einlagen in seiner Harlekinrolle mit der Bemerkung: „Diese Szene kann man in verschiedene Komödien einsetzen“ — „Ich muß versuchen, diese Szene in das Stück X einzuschieben.“[7]) Aber mit diesen Einlagen, genannt „lose Szenen“ (scènes détachées), ist Harlekins Tätigkeit außerhalb der Handlung nicht erschöpft. Ein Beispiel:[8]) Harlekin will sterben. Im voraus spielt er uns seinen Tod vor: die

[1]) Vergl. die vorletzte Anmerkung.

[2]) L'Opéra de Campagne, Gherardi, Stück 29, Akt III, Szene 4.

[3]) Arlequin Mercure Galant, Gherardi, Stück 1, Szene 4.

[4]) Arlequin Protée, Gherardi, Stück 4.

[5]) Le Bel Esprit. Gherardi, Stück 40.

[6]) „. . . . Scènes toutes détachées les unes des autres, et qui n'ont que peu ou point de rapport au fond du sujet . . . .“ Aus der Vorrede zu einer Separatausgabe des Arlequin Misanthrope, Paris 1697, nach Klingler, op. cit. p. 192.

[7]) „Cette scène peut se placer dans différentes comédies.“ (Scenario de Dominique, Bibl. der Pariser großen Oper, ms. 484, p. 107, nach Klingler, loc. cit.) „Il faut tâcher de faire entrer cette scène dans la pièce . . .“ Bibl. Nat. ms. fr. 9328 fol. 5, nach Klingler, loc. cit.

[8]) Arlequin Empereur dans la Lune. Gherardi, Stück 5, Szene 2. (Scène du désespoir.)

Ankunft im Zimmer, das Befestigen des Seils an der Zimmerdecke. Jetzt steigt er auf den Stuhl, ein Fußtritt, der Stuhl fällt, und Harlekin baumelt in der Luft: „Da, jetzt hänge ich“. Die Idee gefällt ihm. Darum: „Auf zum Galgen!“ Plötzlich ertönt eine fremde Stimme, d. h. Harlekin interpelliert sich selbst: „Pfui, Monsieur, Sie sind verrückt!“ — Rede — Gegenrede. Das wiederholt sich. Der Interpellant beantwortet Harlekins Aufforderung, sich mitzuhängen, durch Widersetzlichkeit gegen Harlekins Selbstmordversuch — Streit — ein Hieb mit Harlekins Holzsäbel, und der lustige Interpellant verschwindet. — Nun im Laufschritt zum Galgen. — Plötzlich Halt. „Nein, sich hängen, so was sieht man alle Tage .... — Suchen wir einen .... harlekinischen Tod.“ Er besinnt sich: Ich hab's. Ich werde mir Mund und Nase verstopfen .... Fertig! Er hält sich Mund und Nase zu. Nach ein paar Minuten: Nein! Der Wind geht unten hinaus .... Ach, wie mühevoll, zu sterben! — „Meine Herren vom Parterre! Wenn einer von Ihnen sterben wollte, um mir als Modell zu dienen, wäre ich ihm sehr verbunden. — Ah, meiner Treu, ich hab's! .... Wenn ich vor Lachen sterben könnte, das wäre ein lustiger Tod. Ich bin sehr kitzlig: wenn man mich lange kitzelte, würde man mich durch Lachen töten. — Ich werde mich kitzeln und so werde ich sterben.“ — Er kitzelt sich, lacht, fällt hin und liegt da wie ein Betrunkener.

Die Bühnenanweisung zu dieser Szene lautet:[1]) Überall, wo dem Text Pünktchen folgen, hat Harlekin Stimme und Geste zu wechseln und sich bald hierhin, bald dorthin zu ziehen .... Und der Herausgeber, der Harlekin Gherardi, fügt hinzu:[1]) Diejenigen, die diese Szene gesehen haben, werden zugeben, daß es eine der lustigsten ist, die man je auf dem Théâtre Italien gespielt hat. Die Bemerkung Gherardis deutet bereits an, worauf es bei dieser zweiten Art der Betätigung Harlekins (außerhalb der Handlung) vor allem ankommt. Solche

---

[1]) Gherardi, loc. cit. Nota: Que dans cette scène, partout, où la phrase est suivie de petits points, cela est mis pour avertir qu'en ces endroits Arlequin change de voix et de geste; tantôt se tirant d'un côté et tantôt de l'autre.... Ceux qui ont vu cette scène, conviendront que c'est une des plus plaisantes qu'on ait jamais jouée sur le Théâtre Italien.

Szenen muß man nicht lesen, man muß sie sehen. Es sind die berühmten „italienischen Szenen“ (scènes italiennes), die, wie die stereotype Formel der Theaterfachleute lautet, „keinen Reiz auf dem Papier haben“.[1]) „Neben der Improvisation in der Sprache ist es vor allem das Gebärdenspiel,[2]) das diesen Szenen den originellen Reiz verleiht, das stumme Spiel, in dem der schöpferische Übermut mit seinem tollen Sprudelgeist diese unbeschreiblichen Gesten, Beugungen, Sprünge, Farcen, Grimassen hervorbringen muß, die nur im Moment ihrer Bewegung und im Kontrast mit ihren Umgebungen ein Interesse haben.“ Ein anderes Bild: Hier steht Harlekin als Kaiser des Mondes, daneben der Doktor. Der verneigt sich vor Harlekin in einem tiefen Bückling — da hebt Harlekin den Hintern in die Höhe, so daß der Doktor mit der Nase hineinfährt.[3]) Oder Harlekin wird von zwei Lakaien verfolgt und rennt, um zu entwischen, bald nach der Tür rechts, bald nach der Tür links. Jedesmal, wenn die Lakaien glauben, sie haben ihn, und mit ihren Knüppeln zum Schlag ausholen, kneift Harlekin so geschickt aus, daß der Schlag regelmäßig einen der Lakaien trifft.[4]) Solche ganz kurze, possenhafte, meist pantomimische, oft indezente Zwischenspiele heißen „lazzi“.

Alle die bis jetzt erwähnten Harlekinleistungen niedrigster Komik, bei denen im Zuschauerraum niemand an die Handlung des Stückes denkt, und in denen Harlekin nicht Schauspieler, sondern Clown ist, zählen im Repertoire der Pariser Comédie Italienne noch am Ende des XVII. Jahrhunderts nach Dutzenden.[5])

Wie muß es damit erst im XVI. Jahrhundert ausgesehen

---

[1]) Klingler, op. cit. p. 202.

[2]) Klingler, p. 203 und (von Klingler zitiert) Rosenkranz, „Ästhetik des Häßlichen“, 1853, p. 222.

[3]) Arlequin Empereur dans la Lune, Gherardi, Stück 5, Szene 6, bei Klingler, p. 204.

[4]) Le Banqueroutier: Gherardi, Stück 10, Szene 8, bei Klingler, loc. cit.

[5]) Vergl. z. B. La Thèse des Dames: Gherardi, Stück 40, Akt I, Szene 4. Arlequin Misanthrope, Stück 53, Akt II, Szene 4, Colombine Avocat pour et contre, Stück 9, Akt III, Szene 2. Arlequin Protée, Gherardi, Stück 4, Akt IV, Szene 2. U. a. m.

haben, als die in Paris spielende italienische commedia dell' arte weder in der Sprache noch in der Auswahl der Stücke noch in der Anpassung an Zeit- und Tagesfragen sich der französischen Kultur assimiliert hatte.[1])

Wie muß es in der Pariser „Kunstkomödie" des XVI. Jahrhunderts, die absichtlich unliterarisch war, von Harlekins „losen Szenen", „italienischen Szenen" und „lazzi" geradezu gewimmelt haben! Es ist kein Zufall, daß uns im Bilde von dem ganzen komischen Repertoire der in Paris wirkenden italienischen „Kunstkomödie" des XVI. Jahrhunderts gerade ein paar lazzi überliefert sind.[2]) Man darf also sagen: Das Pariser Publikum des XVI. Jahrhunderts bewunderte den Harlekin meist außerhalb der Handlung, in den verschiedenen Arten des noch nie dagewesenen possenhaften Zwischenspiels, das den lachlustigen Parisern die Hauptsache war.

Doch wer in Frankreich sich im XVI. Jahrhundert an Harlekins Streichen ergötzen wollte, brauchte nicht den Anfang des Stückes abzuwarten: Harlekin vertreibt dem Publikum die Zeit schon vor Beginn der Vorstellung. Er richtet an die sich versammelnden Zuschauer „lustige Ansprachen",[3]) „harangues"[3]) oder „prologues"[4]) genannt. Da radebrecht er ein komisches Französisch, untermischt mit italienischen Brocken[4]) und schwierigen Clownkunststücken,[5]) und verabreicht in dieser „harlekinischen Sprache",[6]) während er unter der schwarzen Teufelsmaske die Augen rollt[7]) und die Zunge herausstreckt,[7]) die gewagtesten Zoten.[8]) Diese „lustigen Ansprachen" des lumpigen Clowns „Teufel" vor Beginn der Vorstellung beabsichtigen nichts anderes als die donnernden Tiraden des Marktschreiers oder der seltsam ausstaffierten Schaubudenbesitzer auf unserer Messe. „Nur immer herein,

---

[1]) Klingler, op. cit. Viertes Kapitel, p. 171 ff.

[2]) Siehe die Bilder V, VI, VII und vergl. Anhang No. VIII.

[3]) Siehe p. 161.

[4]) Anhang VI passim.

[5]) Oben pp. 160–162, 166.

[6]) Überschrift der Nummer VI des Anhangs.

[7]) Oben p. 160, Vers 130.

[8]) Oben pp. 179—181.

meine Herrschaften! Kommen Sie alle herein!“[1]) — so und ähnlich unterbricht Harlekin plötzlich seine lustigen Geschichtchen, die also am Eingang des Theaters zum Besten gegeben werden. Fühlt er das Interesse der Herumstehenden erlahmen, da ruft er plötzlich: „Hört man mir nicht zu?“[2]) und wird dann wohl ein halbes Dutzend Sprünge und Pirouetten zur Aufmunterung dreingeben.[3]) Und schließlich kündigt er den Beginn der Vorstellung an: „Ich gehe jetzt hinein und lasse unsere Leute auftreten, um anzufangen“.[4])


VIII.



Zwei Zanni, vor dem Theatergerüst das Publikum anlockend. (Callot, op. cit.)

Ein gut besetztes Haus ist also oft Harlekins persönliches Verdienst, und zwar um so mehr, als Harlekin, wenn er unmittelbar vor Beginn des Stückes am Eingang der Schaubude Possen reißt,[4]) schon vorher, außerhalb des Theaters auf allen Straßen[5]) und Plätzen der Stadt ein gutes Stück Clownarbeit[5]) geleistet hat:

---

[1]) Anhang VI, Vers 89.

[2]) Anhang VI, Vers 168.

[3]) Oben pp. 160—162, 166.

[4]) Anhang VI, Vers 171/72. — Wie die Zannis — also auch Harlekin — vor dem Theater durch allerlei Possen das Publikum anlocken, veranschaulicht unser Bild VIII.

[5]) Siehe unsere Bilder IX und X.

„.... Es gibt weder eine große, noch eine kleine Straße," — erklärt Harlekin in einem kleinen Vorspiel [1]) — „die wir (d. h. Harlekin und der ihn begleitende Trommler) nicht viermal abgesucht hätten, mit mehr Sorgfalt, als wenn wir vom Magistrat Befehl erhalten hätten, Patrouille zu gehen. Aber alles vergebens! Und ich kann heute nicht zu Abend essen, wenn ich mit ansehen muß, wie wenig Aufregung meine Anwesenheit unter ihnen (den Leuten) herbeiführt; man könnte höchstens sagen, ich bin ein Philister wie sie, oder sie sind lauter Harlekins wie ich. Nein, sogar die kleinen Kinder sind verrückt infolge ihrer Vernünftigkeit. Und ich kann, ohne zu prahlen, sagen, daß nie ein Mann meines Standes sich so schlecht begleitet sah. Ich habe sogar mehr getan, als mein Amt erfordert. Denn was die Theaterzettel ihnen durch die Augen zeigen, das habe ich versucht, ihnen durch die Ohren beizubringen, und diese Stadt hat nicht einen Straßenwinkel, wo ich nicht den Ausrufer gemacht hätte...." Und bevor dieser Harlekin von seinem viermaligen Straßenumzug ins Theater zurückkehrt, sagt Mondory, der bekannte französische Schauspieler schon aus der Übergangszeit vom XVI. zum XVII. Jahrhundert und der Gründer des Pariser „Théâtre du Marais", im Prolog: „Meine Schauspieler [2]) müssen hier einen Trommler und einen Harlekin herumgehen lassen, wie es die Praxis der kleinen Truppen in den Kleinstädten ist".

---

[1]) Scudéry: La Comédie des Comédiens, 1635, Akt I, Szene 2. „.... il n'est grande ny petite rue que nous n'ayons visitée quatre fois avec plus de soin que si nous eussions eu ordre du Magistrat de faire la patrouille: mais le tout inutilement, et puissay-ie ne souper d'auiourd'huy à voir le peu d'esmotion que ma présence leur apporte, si l'on ne diroit que je suis Bourgeois comme eux, ou qu'ils sont tous Harlequins comme moy. Il n'est pas iusqu'aux petits enfans qui ne soient fols à force d'estre sages, et ie puis dire sans vanité que iamais homme de ma Condition ne se vid si mal accompagné, i'ay mesme plus fait que ne porte ma commission. Car ce que les affiches leur monstrent par les yeux, i'ay tasché de le leur apprendre par les oreilles et cette ville n'a point de carrefour, où ie n'aye faict le crieur public...."

[2]) „... ils doiuent faire passer icy un Tambour et un Harlequin. comme le pratiquent les petites Troupes dedans les petites villes..."

„Aber sieh“ — meint einer von Mondorys Kollegen[1]) — „da kommt ja unser Trommler und unser Harlekin zurück, und ich denke, da ich niemanden (im Zuschauerraum) erscheinen sehe, daß der Lärm, den sie durch die Straßen hin gemacht haben, nicht überzeugender gewesen sein wird als die Schwindeleien des Theaterzettels.“ Es ist also kein Zweifel möglich.

In den Jahren, nachdem der Harlekin der Straße von Italienern übernommen und auf die Bühne verpflanzt ist, besteht seine lustige Straßentätigkeit noch weiter. Den Lärm und die Possen, die er früher als erster Harlekindarsteller auf den Pariser Straßen vollführte, setzt er jetzt als beliebtester Zanni daselbst fort.[2])

Sind die Straßenumzüge (montres), in denen der Harlekin das Publikum aufsucht, zu Ende, so kehrt Harlekin mit seinem Trommler an den Theater- bezw. Bühneneingang zurück, greift dort in die „Parade“ der ganzen Truppe ein oder hält allein „lustige Ansprachen“. Dieses Mal läßt er sich vom Publikum aufsuchen. Nach Beginn des eigentlichen Stückes verschwindet der Harlekin[3]) und springt nur im Intermezzo wieder hervor.

Somit wäre eine der möglichen Durchgangsstationen des italianisierten Harlekin auf seinem Wege von der Straße in die Handlung der „Kunstkomödie“ rekonstruiert: die Tätigkeit des Theaterharlekin außerhalb der Handlung, seine in Straßenumzügen, lustigen Ansprachen und Intermezzotollheiten bestehende Vermittlerrolle zwischen Bühne und Publikum.

Sehr willkommen wird uns nun der Einwand sein: „Die soeben verwerteten Stellen über des Theaterherlekin Straßentätigkeit gehören gar nicht der „Kunstkomödie“ und dem ita-

---

[1]) Op. cit. Akt I, Szene 1: „Mais voicy nostre Tambour et nostre Harlequin reuenus, et ie pense puisque ie ne voy venir personne, que le bruit, qu'ils ont faict par les rues, n'aura pas été plus persuasif que les menteries de l'affiche.“

[2]) Op. cit. Prologue: Mondory zum Publikum: „... ils (meine Kollegen, in dem zu spielenden Stück) veulent que vous croyez estre au bord du Rhosne et non pas à celui de la Seine; et sans partir de Paris, ils pretendent vous faire passer pour des habitants de Lion.“

[3]) Es ist zu beachten, daß in dem auf die Parade „La Comédie des Comédiens“ folgenden eigentlichen Stück „L'amour caché par l'amour“ Harlekin nicht auftritt.

lienischen Theater an, sondern der französischen Komödie nach 1600."

Um so besser! Der Einwand wird uns zu weiteren Entdeckungen über die Anfänge des italianisierten Oberherlekin führen. Denn er macht uns erst auf etwas aufmerksam, das wir sonst übersehen hätten.

Der italianisierte Harlekin wird, nachdem er einmal zum Ensemble der in Paris spielenden „commedia dell' arte" gehört, auch von französischen Dramatikern des beginnenden XVII. Jahrhunderts und auch für französische Stücke verwertet, ja er wird auch von französischen Komikern dargestellt. Sehr lehrreich ist in diesem Zusammenhang ein bereits gelegentlich[1]) erwähntes französisches Theaterstück aus dem Jahre 1595, „die Fastnachts-Moralität". Da tritt ein italienisch sprechender Harlekin mitten in dem altfranzösischen dramatischen Genre der „Moralität" (moralité) auf, zusammen mit allegorischen Personen wie Weisheit, Klugheit usw. Also französische Stücke, französische Dramatiker, französische Komiker sind vollwertige Harlekinzeugen, und zwar um so mehr, als gerade Paris Entwicklungsschauplatz auch des italianisierten Herlekin bleibt, zugleich aber Ausgangspunkt ist für die Provinzreisen der französischen Schauspielertruppen.[2]) In Paris haben sich italienisches und französisches Theater stark beeinflußt. So besaßen z. B. schon alle französischen Wandertruppen um 1600, wie sie uns selbst sagen,[3]) einen Harlekin. Am populärsten unter allen diesen Wandertruppen ist diejenige geworden, die im Jahre 1659 ihr Herumziehen in der Provinz aufgab und sich wieder in Paris niederließ. Ihr Leiter war Molière.

Und wie verwendet Molière den Harlekin?

Wir erinnern uns:[4]) Alle anderen der Comédie Italienne entnommenen Zannis dürfen bei Molière sprechen, einzig der Harlekin bleibt stumm und tanzt. Dabei ist Molières Har-

---

[1]) Oben p. 10.

[2]) Rigal „Le Théâtre français avant la période classique" 1901, p. 8ff.

[3]) Oben p. 214.

[4]) p. 7. Es muß dort heißen „im Bourgeois Gentilhomme (Ballet des Nations) und im Ballet des Muses."

lekin nicht der erste beste der damaligen Berufstänzer, denen die Natur nichts als einen graziösen Körper verliehen. Nein! Als Molière im Oktober 1670 zur Hofpremière des „Bourgeois Gentilhomme“ auf Schloß Chambord einen Harlekin braucht, wendet er sich an seinen Freund und Kollegen von der Comédie Italienne, an den berühmten Schöpfer des modernisierten, des geistsprudelnden Harlekin, an Dominique,[1]) der mit seiner satirischen Komik, wie es damals im Verse heißt, „lachend das Volk und den Hof reformiert“.[2]) Auch für das „Ballett der Musen“, im Jahre 1667, in St. Germain en Laye, hatte sich Molière schon der Mitwirkung seines Freundes versichert.[3]) Wie hätte Dominique, die ständige Hauptperson in allen Stücken des italienischen Theaters,[2]) wie hätte der italienische Lieblingsschauspieler des Tout Paris — Ludwig XIV. wurde Pate seines Sohnes![4]) — sich zu einer stummen Tänzer-Rolle am Schluß einer französischen Komödie hergeben, wie hätte Molière seinem vom Publikum verwöhnten geistreichen Freund eine ganz gleichgültige Rolle in einer Première vor Ludwig XIV. anbieten können, wäre nicht eben der Tanz von alters her gerade das Charakteristische, das beste an der Harlekinkunst gewesen. Mußte nicht Molière, wenn er Dominique für die Première als einzigen Ausländer[5]) neben den ständigen französischen Tänzern engagierte, versichert sein, daß in ganz Paris und am Hofe niemand die „Nacht“[6]) vollendeter in komischem Tanz darstellen konnte als Dominique? Mußte er

---

[1]) Oeuvres de Molière (Ausgabe von Despois und Mesnard in den Grands Ecrivains de la France), VIII, 224/25 und vergl. oben pp. 7, 184.

[2]) „Bologne est ma patrie et Paris mon séjour,
J'y regne avec éclat sur la Scène Comique,
Harlequin sous le masque y cache Dominique
Qui réforme en riant et le peuple et la Cour.“
Verse unter dem Harlekinporträt von Ferdinand, gestochen von N. Hubert, reproduziert bei Rasi „I comici italiani, Biografia, Bibliografia, Iconografia,“ 1897, I, p. 431.

[3]) Oeuvres de Molière, zitierte Ausgabe, VI, p. 292.

[4]) Jal „Dictionnaire critique de biographie et d'histoire“, 1867, unter Biancolelli.

[5]) Molière, zitierte Ausgabe, VIII, 224/25.

[6]) Ebenda und p. 240.

nicht als erfahrener Theaterdirektor den Beifall vorausberechnen, der ausbrechen mußte, wenn Dominique in einem lustigen „Chaconne-Tanz“ eine halbe Stunde lang vor der Hofgesellschaft über das Parkett flog?[1]) —

An einem heißen Sommerabend parodiert Dominique vor dem Hof eine vom königlichen Ballettmeister Beauchamps eben (1688) erfundene Tanzart. Der Beifall des tanzverständigen Königs reizt ihn aber zu immer neuen Tollheiten. Er überhitzt sich und verfällt einer Lungenentzündung, die ihn nach ein paar Tagen hinwegrafft.[2])

Wenn Harlekin vor dem zeremoniellen Hof eines Ludwig XIV. dergestalt tobte, wie muß seine Elastizität erst auf seinen eigenen Brettern gehaust haben, vor dem Variété-Publikum der Comédie Italienne!

Kein Wunder, daß eine Durchsicht des von Dominique eigenhändig geschriebenen Harlekin-Repertoires trotz aller Vergeistigung der Rolle durch Dominique ergibt, „welch weiter Raum den Sprüngen, Purzelbäumen, allerhand körperlichen Künsten, Akrobaten- und Gauklerstücken gegeben ist“![3])

Jetzt wissen wir: das Haupterfordernis für einen Harlekin zur Zeit Molières ist ein durch lange Übung gelenkig und beweglich gewordener Körper. Und jetzt werden wir auch einen dem XVII. Jahrhundert angehörenden Kupferstich in der Pariser Opernbibliothek[4]) richtig zu interpretieren verstehen, dessen Nebengestalten man beim ersten Anblick für Phantasiefiguren halten könnte. Im Hintergrund eines großen, den Harlekin darstellenden Bildes befindet sich zwischen zwei Holzpflöcken ein gespanntes Seil, auf dem verschiedene Harlekins, die Balanzierstange in der Hand, ihre Künste zeigen! Der Harlekin ist also noch im XVII. Jahrhundert nicht nur Tänzer, sondern auch Seiltänzer und Akrobat, und ein französischer Gelehrter sogar des XVIII. Jahrhunderts betont in einer Definition des Harlekin ausdrücklich auch dessen Zu-

[1]) Molière, p. 240.
[2]) Rasi, op. cit. I, 432 und vergl. Jal loc. cit.
[3]) Klingler, op. cit. p. 140.
[4]) Siehe oben p. 176, Anm. 2.

IX.



X.



Harlekin als Akrobat.

gehörigkeit zum Seiltänzerstand.[1]) Für das Volk des XVIII. Jahrhunderts ist diese Seite der Harlekinkunst sogar die Hauptsache. Denn damals ist, wie wir schon zeigten,[2]) „das erste, wonach das Volk gewöhnlich fragt, ob der Harlekin beweglich ist, ob er Purzelbäume schlägt, ob er tanzt". Und ein italienischer Karneval-Harlekin der Gegenwart erklärt,[3]) „den Harlekin müsse man sehr früh lernen, so lange die Glieder noch jung seien; denn der Harlekin sei so schwer zu spielen, daß ein kräftiger Mann wie er die Rolle kaum zwei Tage hintereinander aushalten könne. Er habe die Kunst als Kind gelernt. . . ."

Das klingt ja wie aus der Geschichte eines Zirkusartisten, eines Clowns oder Seiltänzers! Aber es bestätigt: alle Glanznummern Harlekins, die ihm den lautesten Beifall,[4]) namentlich des XVI. Jahrhunderts,[4]) eintragen, „ob er, durch die Luft schießend, die Leute küßt oder, die Gewandtheit des Affen übertreffend, im Nu einem Menschen auf der Schulter steht, ohne auch im schwankenden Nachen das Gleichgewicht zu verlieren, ob er im Rückwärtsgehen Hoch- und Weitsprünge zu Tausenden aufeinanderhäuft oder in den vier Fuß messenden Kurven des Karpfensprungs durch die Luft schnellt, ob er tanzt oder sich dreißigmal in immer schnellerem Wirbel herumwirft und dann kunstgerecht zu Boden schlägt",[4]) das alles ist keine Schauspielkunst mehr, oder besser, das ist noch keine Schauspielkunst, auch keine Tanzkunst, das ist Akrobatenvirtuosität. Den Akrobatencharakter Harlekins aus der Zeit um 1600 veranschaulicht uns Callot[5]) (siehe unsere Bilder IX und X): im Hintergrund, auf offener Straße, saust hier ein Harlekin durch die Luft, dort spaziert einer auf den Händen, im Hochstand, umher, und ein anderer bewegt sich, den Bauch konvex zum Himmel gerichtet, auf allen Vieren vor dem erstaunten Straßenpublikum.

[1]) Furetière „Dictionnaire Universel" 1727, „Harlequin, s. m. farceur, bateleur. C'est le nom qu'on donne au Bouffon de la Comédie Italienne, aux valets de Danseurs de Corde etc. . . . ." Vergl. oben p. 182.

[2]) Ebenda.

[3]) Siehe Anhang No. VII, die Worte des Harlekin Tironi.

[4]) Oben p. 181 f.

[5]) Balli di Sfessania.

XI.



Italienische „Springer“ (Zanni) um 1600. Typus der italienischen Vorgänger des Harlekin. (Berlin, Neues Museum, Kupferstich-Kabinett, Callot, 527, Meaume 626, von der Tradition fälschlich „les deux Pantalons“ genannt.)

Die uralte, ausgelassene Vielbeweglichkeit der Herlekins — sie gab der Herlekin-Gesamtmasse den Namen „Tanz" und „Reigen"[1]) — die tolle Vielbeweglichkeit der Herlekins muß es gewesen sein, welche die Herlekins und den Oberherlekin einem italienischen Gaukler, einem Zanni, als etwas Verwandtes erscheinen ließ.

Der Zanni ist ja ursprünglich ein vagabundierender Einzel-Clown,[2]) der über bedeutende Akrobatenkünste verfügt und z. B. in Deutschland des XVI. Jahrhunderts bezeichnender Weise „Springer" genannt wird.[3])

Nun denken wir uns einen solchen „Springer" (Bild XI) in Paris, zunächst als Einzel-Clown, im Erfolg schwimmend und fortwährend auf neue Zugmittel bedacht. Da sieht er die Herlekins, hört die schmutzigen Herlekin-Volkslieder,[4]) vernimmt die Herlekin-Sprichwörter, die einen Clown wie ihn als „Harlekin" bezeichnen,[5]) da fühlt er die Vorliebe seines Straßenpublikums für die Herlekinkomik, jenes Gemisch von Herlekinbeweglichkeit und Herlekingemeinheit. Er merkt, der Unterschied zwischen seinen Darbietungen und denen der Herlekins ist nur der Unterschied, welcher zwischen Dilettantismus und Virtuosentum besteht. Er vergleicht seine Halbnacktheit, seinen durchlöcherten, prall an den Körper anliegenden Maillot mit dem Kostüm der Charivariherlekins[6]) und mit den Kleidern der zerlumpten, schmutzigen Rüpel des Herlekinsprichworts,[7]) und er findet, daß er fast ebenso schamlos und fast ebenso zerlumpt aussieht wie die Herlekins. Er sagt sich: Wenn man mich schon „Harlekin" schimpft, so will ich wenigstens einer sein! An Beweglichkeit nehme ich's ja mit jedem Herlekin auf. Ein paar Fetzen mehr auf dem Leibe — und ich verkörpere das ganze Herlekinlumpengesindel, ein Teufelskopf mit Struwelfratze — und ich bin der „Harlekin"

---

[1]) p. 118.
[2]) Oben p. 195.
[3]) Vergl. die p. 199 zitierte Arbeit von Karl Trautmann.
[4]) p. 146 und Anhang IV.
[5]) pp. 129 f., 134.
[6]) pp. 143, 149.
[7]) pp. 129 ff., 135, Anm. 2.

genannte Oberlump und der populärste Mann in Paris! Sie werden lachen, die Pariser, wenn sie mich als ihren Oberherlekin in Fußspitzenstellung[1]) springen,[2]) klettern, turnen,[3]) die Bergamasca tanzen,[4]) Pirouetten schlagen,[5]) Stelzenlaufen[6]) und mich auf dem Seil herumtollen sehen![7]) Sie werden lachen, wenn ich die gepfefferten Herlekinzoten[8]) in italienischem Accent loslasse![9]) Wenn ich renommiere, wie ich mich in der Welt herumgesielt habe mit Ekel, Krätzmaul und Freßsack und den anderen schuftigen Herlekinkollegen,[10]) den Henkersknechten, Galgenvögeln, Beutelschneidern, Mördern, Wüstlingen, Dirnen, Narren und — weiß der Teufel — „je mehr ihrer sind, je weniger ist d'ran"!

Gesagt, getan. Tags darauf ist die Zahl der Schaulustigen vor Zannis Reisewagen etwas größer als gewöhnlich. Denn Zanni hat beim Straßenumzug mit Trommel, Tamburin und Trompete „eine neue, noch nie dagewesene Nummer" versprochen. In der Tat, als das Interesse und die Zahl der Zuschauer abzunehmen droht, verkündet er: „Zum Schluß der Vorstellung ‚Zanni als Herlekin' — Musik!"

---

[1]) Siehe Bild XI. Vom Harlekin des ausgehenden XVII. Jahrhunderts ist dieselbe Stellung leicht nachzuweisen. Klinger, op. cit. p. 132 sagt: „Häufig steht er auf den Fußspitzen da, mit geknickten Beinen und nach rückwärts gerecktem Hintern." Vergl. noch das Titelbild bei Klinger (Hintergrund), ferner ebenda das Harlekinbild auf S. 137 (ungenaue Maske, aus „Arlequiniana", Ausgabe Lyon 1694) und das bei Bernardin „La Comédie Italienne en France et le Théâtre de la Foire", 1902, p. 92 (nach Gillot, auch im Archiv der Pariser Oper vorhanden, Maske in der Reproduktion undeutlich). Diese Fußspitzenstellung hat Harlekin nie aufgegeben. „.... Nur auf den Fußspitzen schwebt diese bewegliche Gestalt" heute noch. „Sveltissimo va dimenandosi saltellando sulle punte dei piedi." Valentini, Trattato su la commedia dell' arte ossia improvvisa. Maschere italiane ed alcune scene del carnevale di Roma", 1826, p. 7/8.

[2]) Oben p. 160, Vers 139—142.

[3]) Ebenda, Vers 125 f. und Bilder IX und X.

[4]) pp. 161, 15.

[5]) p. 161, Vers 201. Vergl. Anhang V.

[6]) Vergl. Bild XII.

[7]) p. 218.

[8]) Oben pp. 180 f. und Anhang IV.

[9]) p. 154, Anhang VI und Rasi, loc. cit.

[10]) pp. 127—136 zu vergleichen mit pp. 163, 179 f.

So ähnlich muß der Übergang des führenden Herlekin von der Pariser Straßenfigur zur italienischen komischen Akrobatenrolle gewesen sein. — Ein literarisches Ereignis war das nicht.

Der Herlekin hatte an dem Tage, da sein Name, sein Wesen und ein die Zerlumptheit der Herlekinrüpel karikierendes Kostüm für eine Viertelstunde von einem italienischen Gaukler angenommen wurden, mit der späteren commedia dell' arte nicht mehr zu tun als am Tage vorher, da seine Tätigkeit sich noch auf die Führung der Herlekins beschränkte.



Zannis als Clowns, Tänzer und Stelzen-Akrobaten.
(Callot: Balli di Sfessania, Berliner Kupferstichkabinett.)

Keiner aus dem Publikum des geweckten Italieners, er selbst nicht und überhaupt niemand unter den Zeitgenossen konnte ahnen, daß da oben auf den hohen Stelzen (Bild XII) oder auf dem hohen Seil ein Kapitel Theatergeschichte begann. Verschwinden doch die Herlekins, die komischen Teufel und komischen Rüpel, ihr Führer, ihre lärmenden Umzüge, die zotigen, närrischen Herlekin-Volkslieder und die Herlekinsprichwörter nicht plötzlich an dem Tage oder in dem Jahre aus der französischen Kultur, da es einem vagabundierenden Italiener einfällt, sich zeitweise vom Oberherlekin adoptieren zu lassen.

Und bleibt doch der Italiener, vor und nach seinem Schlußeffekt „Zanni als Herlekin“, was er immer ist, ein Zanni, ein „Springer“, Gaukler, Tänzer und Seiltänzer, ein Vertreter der niedrigsten, von schmutziger Gemeinheit strotzenden Komik.[1])

Und doch hatte er, allerdings halb unbewußt, etwas Neues geschaffen.

Der Begriff Oberteufel (aus dem französischen Aberglauben und den französischen Volksmaskeraden) und der Begriff Oberlump (aus den Herlekinsprichwörtern bezw. -Schimpfwörtern und den Herlekinvolksliedern) hatten sich im Geiste des italienischen Akrobaten gekreuzt und ergaben den neuen Begriff Haupt-Teufelskerl, also den Begriff „Mensch, der innerlich und äußerlich dem Teufel am nächsten steht“. Diesen neuen Begriff Haupt-Teufelskerl verkörpert der italienische Gaukler ganz logisch durch ein Kostüm, dessen einer Teil teuflisch, und dessen anderer Teil menschlich ist. Er steckt seinen Kopf unter die tierische Struwelfratze, d. h. er bindet sich eine schwarze, von starrem[2]) Roßhaar[3]) umzogene Teufelsmaske mit entsprechendem Bart vor und läßt ein tierisches Abzeichen seinen Kopf umbaumeln.[4]) Er knüpft oder schnürt

[1]) Siehe Anhang No. IX. — Ein Blick auf Callots Kupfer genügt, um die häßlichen Masken, die mangelhafte Kleidung und das gemeine Benehmen der späteren Zannis noch zu erkennen.

[2]) Bild XVII. — Rasi, „I comici italiani, Biografia, Bibliografia, Iconografia“, 1897, II, p. 98, zu vergl. mit Riccoboni, op. cit. II, planche I und Explication des figures p. 308, sowie mit dem bei Klingler, op. cit. 137 reproduzierten Titelkupfer der „Arlequiniana“.

[3]) „Alle estremità inferiori delle guance si vede cominciar la sua negra e corta barba di crini di cavallo, che gli cinge tutto il mento di modo che la sua bocca resta libera.“ Valentini, op. cit. 7/8. Diese Angaben, sowie die der vorhergehenden Anmerkung verglichen mit unserem Bild II (p. 171) und den dazu gehörigen Bemerkungen (p. 172ff.) beweisen, daß sogar der Harlekinbart seine Geschichte hat und im Laufe der Zeit vielfach verändert worden ist, ohne indessen je seine Abstammung von des Teufels Bart zu verleugnen. Vergl. noch oben 112, 140.

[4]) p. 186. Die drei verschiedenen, übrigens schon nicht mehr tierischen Kopfbedeckungen des Harlekin Martinelli (Rasi, op. cit. II, 97, 98, 100) veranschaulichen, daß selbst ein und derselbe Herlekindarsteller im XVI. Jahrhundert innerhalb eines Jahres die verschiedensten Modifikationen an Einzelheiten des Kostüms vornehmen konnte.

seinen Leib in einen Trikot, der die schamlos nackte (Teufels- oder Menschen-) Haut darstellt und legt über diese nackte Haut hier und dort ein paar Fetzen, welche die Zerlumptheit der Herlekinmenschen karikieren sollen.

So wird der im Fetzenkostüm darzustellende Hauptteufelskerl namens Harlekin im Programm der Wanderzannis in Paris und Frankreich gelegentlich als effektvolle Zugabe verwendet. Eines Tages wird nun ein Zanni, ein Clown, von einem Quacksalber[1]) oder einem Einzelkomödianten[2]) als Gehilfe oder Teilhaber zu einer französischen Rundreise engagiert. Und da wählt er als wirksame Spezialität dauernd die Figur und das Kostüm des Hauptteufelskerls Harlekin. Da dieser „Harlekin“ den Zuschauern gegenüber in irgend einem Verhältnis zu seinem lustigen Kumpan stehen muß, so tritt er als komischer Hausknecht auf. Schließlich konnte, ebensogut wie ein Einzelpossenreißer, auch eine ganze italienische Truppe in Frankreich solch einen „Hauptteufelskerl“ als ausgezeichnete Reklame verwerten, beim Straßenumzug[3]) und vor dem Theater,[3]) auch im komischen Intermezzo.[3])

Und so erscheint eines Tages auf den Brettern einer in Paris spielenden italienischen Truppe zur großen Freude der Pariser, die den italienischen Clown und lustigen Hausknecht „Hauptteufelskerl“, den „Führer der Geister der Höllenbande“, längst außerhalb der commedia dell' arte liebgewonnen hatten,[4]) auch der gemein-komische Hausknecht

---

[1]) „S'il advient qu'il vous ennuye, allez voir les charlatans en la place, montez sur eschafaux discourans des vertus et de la bonté de leurs drogues, accompagnez de plusieurs joueurs d'instruments et de zanys et pantalons qui vous resjouiront grandement sans qu'il vous couste un liard ou bagatin.“ Voyage du Sr. de Villaumont ed. 1598, p. 203 (Berliner kgl. Bibliothek).

[2]) Gewöhnlich genannt Pantalone oder Magnifico. Vergl. oben 195, 199 und Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca „I Canti Carnascialeschi“, 1559. Der Canto di Zanni e di Magnifichi beginnt: „Facendo il Bergamasco e'l Veneziano // N'andiamo in ogni parte, // E'l recitar commedie è la nostr'arte.“ Siehe die Ausgabe „Canti carnascialeschi, trionfi, carri e mascherate secondo l'Edizione del Bracci con prefazione di Olindo Guerrini“ 1883, pp. 12 und 294.

[3]) Oben p. 215.

[4]) Die Pariser nannten diesen in der commedia dell' arte neuen Zanni kurz und bündig Harlequin. Überhaupt ist die Entwicklung die, daß die

„Harlekin" — als „der geriebenste Lump",[1]) der „alle Teufel hinters Licht führt",[1]) dem man die Teufelhaftigkeit, wie er selbst sagt, am Gesicht (d. h. an der Maske) abliest,[2]) ein Ausbund von Schamlosigkeit,[3])[4]) — Galeerensträfling,[4]) Kandidat für den Galgen, Geldmensch, Straßenräuber, Einbrecher, Mörder, Falschmünzer, Beutelschneider, Kuppler und Zuhälter,[5]) Lüstling und Fresser.[4])

Mögen es nun vom Gaukler zum komischen Diener der „Kunstkomödie" viele oder wenige Etappen gewesen, und mögen sie mehr oder weniger rasch aufeinander gefolgt sein — um 1580 ist Harlekin Mitglied der in Paris spielenden „Kunstkomödianten".[6]) Allerdings haben schon vor 1580, und zwar mindestens seit 1517,[7]) italienische Schauspieltruppen mit beispiellosem Erfolg[8]) in Paris gespielt. Aber ein Harlekin

---

Zanni anfangs Zanni X usw. heißen, also z. B. Zani de Jehan Corneto oder Zani Corneto (p. 203), Zan Ganassa (Campardon, op. cit. VI), Zan Trippon (Tripu, Anhang IX, Dialog und 17), Zan Camossa, ebenda, Vers 18 und 37, le faquin „Jean" Macelle, Anhang V, Vers 103. Wenn sie sich in ihrer Spezialität einen Namen gemacht haben, so brauchen sie den Gattungsnamen Zanni nicht mehr. In Norditalien scheint mit dem Beginn des XVII. Jahrhunderts, besonders in den Frankreich besuchenden Schauspielerkreisen, der Gattungsname Zanni zurückgedrängt zu werden. Flaminio Scala z. B. „Il Teatro delle Fauole rappresentative overo La Ricreatione Comica, Boscareccia e Tragica: divisa in cinquanta giornate, composte da Flaminio Scala detto Flavio, Comico del Serenissimo Sig. Duca di Mantova. In Venetia 1611" erwähnt nirgends mehr „Zanni"; für ihn gibt es nur Burattino, servo, z. B. pp. 55, 66 und sonst, Pedrolino servo, passim, Arlecchino, servo, passim. Die Sammlung Scalas ist übrigens die erste, in der Arlecchino auftritt. Er zeichnet sich dort durch nichts Besonderes aus.

[1]) p. 162, Vers 228—232.

[2]) p. 161, Vers 168—176.

[3]) p. 180, Anm. 3.

[4]) Zu dieser und den folgenden Eigenschaften, die Harlekin noch am Ende des XVII. Jahrhunderts nicht verloren hat, siehe Klingler, op. cit. 134ff.

[5]) p. 179/80.

[6]) p. 193.

[7]) In E. Picots zitiertem Büchlein über Pierre Gringore, pp. 13 und 26 und Giornale storico italiano XXIV, 82.

[8]) Die beiden populärsten französischen Komiker, der unvergleichliche Possenreißer und Possendichter des Königs Franz I., „Meister Johann von der Alaix-Brücke", das Entzücken des Volkes, des Hofes und so vieler Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts, in Dutzenden von Anekdoten verherr-

scheint an diesem Erfolg nicht beteiligt gewesen zu sein. Jedenfalls verraten die Protokolle des Pariser Rathauses, die uns Einzelheiten über die in königlich französischen Diensten stehenden italienischen Schauspieler um 1530 geben,[1]) nichts von einem Harlekin. Auch eine Buchillustration, die wahrscheinlich das Gesamtbild einer in Paris spielenden italienischen Truppe[2]) aus dem Jahre 1525 darstellt[3]) und die verschiedene Possenreißer aufweist, enthält den Gesuchten nicht.

Das ist allerdings nicht auffällig. Denn die zwischen 1517 und 1530 in Paris spielenden italienischen Truppen gehören kaum schon der improvisierten, der Kunstkomödie an.[4]) Diese, und mit ihr der Zanni in seiner Eigenschaft als ständige Bühnenfigur, entwickelt sich erst gegen 1550, aus der italienischen Volksposse. Nun gibt es aber seit 1550 in Paris keine italienischen Truppen vor 1571. Anderseits ist Harlekin als Mitglied italienischer Truppen in Paris bekannt um 1580. Er muß also zwischen 1571 und 1580 in die Kunstkomödie eingetreten sein. „Im selbigen Jahre 1574 gab es in Madrid eine Truppe italienischer Komödianten, deren Sachwalter und Direktor Alberto Ganassa war. Sie spielten italienische, meist pantomimische, possenhafte Komödien trivialen und populären Inhalts. Sie ließen in ihnen die Personen des Harlekin, des Pantalone, des Doktors auftreten ....“ so berichtet ein spa-

licht (siehe z. B. Bonaventure Des Periers „Nouvelles recreations et joyeux devis“, 1558 [Bibliothèque elzevirienne, 40, 2. pp. 137—139]), sowie der Theaterunternehmer, Dichter und Schauspieler Pierre Gringore oder Gringoire, in unseren Tagen noch von Victor Hugo und Theodore de Banville gefeiert, Pierre Gringore, dessen „Spiel des Narrenfürsten“, dessen Rolle als „Narrenmutter“ und dessen politische Erfolge als Satiriker damals noch in aller Munde waren — sie beide mußten vor den Italienern die Segel streichen, sogar an nationalfranzösischen Ehrentagen.

[1]) Extraits des registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris, bei Godefroy, Cérémonial François, 1648, I, p. 787 (Bibl. Nat.). Picot, op. cit. p. 24 hat die Stellen wiedergegeben.

[2]) Picot, op. cit. p. 16.

[3]) Ebenda, pp. 14, 17, 18, 19, 20, 23, 24.

[4]) Immerhin zeigt das Fehlen des Harlekin, daß in der damals in Paris abgebildeten Truppe der Italiener — ob sie nun das Mysterium, die gelehrte oder die Volkskomödie spielte oder alle drei — noch kein Harlekin vorkommt.

nischer Theaterhistoriker.[1]) Wenn er, was wir kaum werden feststellen können,[2]) in bezug auf das Auftreten des Harlekin ebenso zuverlässig ist wie in seinen Zeitangaben,[3]) so gehört im Jahre 1574 zur Truppe des Alberto Ganassa ein Harlekin. Nun kommt aber Ganassa mit seiner Truppe aus Paris.

[1]) Don Casiano Pellicer, Oficial de la Real Biblioteca de S. M. „Tratado historico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España“, Madrid, 1804, p. 53: „El mismo año de 1574 habia en Madrid una compañia de Comediantes italianos, cuya cabeza y autor era Alberto Ganassa. Representaban comedias italianas, mimicas por la mayor parte, y bufonescas, de asuntos triviales y populares. Introducian en ellas las personas del Arlequino, del Pantalone, del Dotore. Hacian tambien los volatines, los titeres, juegos de manos, y tal vez bolteaba un mono.“

[2]) Herr Paz y Melia, Mitglied der Akademie und Bibliothekar an der Biblioteca Nacional in Madrid teilt uns in einem ebenso liebenswürdigen wie geistreichen Schreiben u. a. mit: „Malheureusement dans cette occasion toutes mes recherches ont été sans résultat. (Folgt Angabe der für unsern Zweck durchgesehenen Dokumente.) .... J'ai aussi consulté quelques académiciens, mes amis, qui se sont occupés du théâtre, mais je n'ai pu arriver à d'autre conclusion qu'à celle-ci: les documents cités par Pellicer sur Ganassa appartenaient à une Confrèrie de comédiens et ils sont perdus à jamais. Impossible donc de pouvoir vérifier, si l'affirmation de Pellicer est exacte ....“

[3]) Pellicers Zeitangaben beruhen auf den Eintragungen des Libro original de la contaduria de los Reales Hospitales, in welchem Titel enthalten sind, wie der folgende: Libro de las Demandas que se hacen en la cofradia de la Sagrada Pasion desde 5. de Octubre de 1567 hasta 2. de Febrero de 1582 (Pellicer, p. 49, Anm. 1) oder: Libro de Asientos del producto de Comedias desde 7. de Junio de 1574 hasta 17. de Febrero de 1586, fol. 250 (Pellicer, p. 72, Anm. 1). Pellicer gibt auch (p. 54) Auszüge aus dem Kontrakt, der zwischen Ganassa und den „Diputados de las Cofradias“ abgeschlossen wurde, im Jahre 1574, laut welchem für Ganassa in einem Hofe (Corral de la Pacheca) für neun oder zehn Jahre ein „gedecktes“ Theater gebaut werden soll usw. — Trotzdem kann die „Einführung“ der drei Typen („Arlechino, Pantalone, Dotore“) eine Ausschmückung sein, die Pellicer an seiner nicht genannten Quelle vorgenommen hat. Immerhin ist zu beachten, daß Pellicers Behauptung „Sie machten auch Seiltänzerkunststücke, Gaukler- und Taschenspielerstreiche“ (vorletzte Anm.) zutrifft, und daß Pellicers weitere Aussage vorsichtig durch ein „vielleicht“ eingeleitet wird. — Sicher ist, daß italienische Komödien (auch aus dem Repertoire der commedia dell' arte?) bereits vor 1556 in Madrid am Hofe des principe Philipp, des nachmaligen Philipp II. aufgeführt wurden (Stiefel „Lope de Rueda und das italienische Lustspiel“ in Gröbers „Zeitschrift für roman. Philologie“, XV, p. 319/20). Aber alle Einzelheiten fehlen. Aus demselben Grunde ist auch eine Notiz Quadrios (Della Storia e della Ragione di ogni poesia, 1739—52.

Dort hat er in den Jahren 1571,[1]) 1572,[2]) und wahrscheinlich sogar bis 1574,[3]) mit so großem Erfolg die Rolle des Zanni gespielt, daß man noch dreißig Jahre später rühmend seiner gedenkt.[4]) Jedenfalls vereinigt er die Vorbedingungen, die zu einem ausgezeichneten Zanni gehören: er verfügt über einen graziösen Körper,[5]) spricht Bergamaskisch als Muttersprache[6]) und ist ein selten vielseitiger Schauspieler,[7]) der auch von spanischen Autoren, sogar von Lope de Vega,[8]) gefeiert wird.

Sollte Alberto Ganassa, der auch einen anderen komischen Typus geschaffen hat, nämlich den nach ihm benannten des spanischen Barons Guenesche,[9]) den Zanni Harlekin vom

Band III, Teil 2 = Band V des Indice generale, p. 237) für die Geschichte des Harlekin vorderhand nicht zu verwerten. Sie lautet: „N. N. detto in commedia Arlichino, servì colla sua Compagnia Filippo II Re delle Spagne, ne'principii del Suo Regno: e fu si valente nell'arte sua, che moltissima fama si acquistò nella Spagna. Chi fosse questo Arlichino, a cui succedè nel servigio del predetto Monarca Ganassa, non ho potuto sapere."

1) Baschet op. cit. 18 ff.

2) Derselbe, p. 42.

3) Derselbe, pp. 44, 49.

4) Siehe oben p. 203 Anm. 16 und vergl. Baschet, 45, Anm. 1.

5) Siehe die vorhergehende Anm.

6) Die Theatertradition bezeichnet ihn als Bergamasken (Francesco Bartoli, „I Comici Italiani" 1780, I, p. 248 ff.), was bei einem Zanni naheliegt (oben pp. 226, 195), aber die Familie Ganassa ist seit Jahrhunderten im Bergamaskischen ansässig (Anhang VII).

7) Baschet, op. cit. 45, Anm. 1.

8) „Con esto yo tambien, no sé si es treta,
Donayres de Ganasa y de Trastulo
Les Digo, que me traxo la estafeta".

(Filomena, Epistol. IV.)

Ein unbekannter Autor eines Gedichts „La Asinaria", der ihn „Italiano famoso por su donayre en el Teatro" nennt, sagt von ihm und seinem Reichtum:

Y de encerrar en un Corral Ganasa
Asnos (qual otros con mas toldo agora)
Ganó para fundar familia y casa."

(Biblioteca Real: Est. M. Cod. 173.) Beide Zitate bei Pellicer, p. 73/74.

9) Baschet, op. cit, 45, Anm. 2). Es sei hier, der immerhin möglichen Analogie halber, darauf hingewiesen, daß der Schöpfer des „Pulcinella" (geschaffen zwischen 1600 und 1610), der neapolitanische Komiker Silvio Fiorillo, nur in der Rolle des spanischen „Capitan Matamoros" berühmt war, und daß man bis zur Veröffentlichung von Benedetto Croces „Pulcinella e il personaggio del Napoletano in commedia" 1899 (siehe dort pp. 7—11) nichts von seiner Bedeutung für die Pulcinella-Rolle wußte.

„Springer“ zum komischen Hausknecht der commedia dell' arte erhoben haben? Oder hat er den Zanni-Kollegen seiner Truppe dazu veranlaßt? Ganassa wirkte nämlich gerade in einem Augenblick in Paris, der einen Zannidarsteller förmlich zu Neuschöpfungen zwang. Mindestens 29 italienische Schauspieler standen im Frühling 1572 und namentlich noch im Monat August, während der Hochzeit des Königs von Navarra mit Margarete von Valois, im Dienste Karls IX.[1]) Sie gehörten drei verschiedenen Truppen an, von denen eine, die des Soldino aus Florenz, besonders tüchtige „Springer“ aufzuweisen hatte. Denn ihre Mitglieder bekommen vom König eine gewisse Summe als Geschenk überwiesen „in Rücksicht auf die Komödien und Sprünge, die sie täglich vor Seiner Majestät aufführen“.[2]) Ganassa mußte seine Leistungen verdoppeln, da die beiden andern Truppen, zu einem Ensemble vereint, vor dem Hof spielten. Jedenfalls aber waren in allen drei Truppen die „wirklich ausgezeichneten verschiedenen Akrobaten und Springer von mannigfaltiger Art“ [3]) zu finden, deren ein außerordentlicher englischer Gesandter in einem Bericht über die ihm zu Ehren veranstalteten Pariser Hoffestlichkeiten damals rühmend gedenkt.

Von den Jahren zwischen 1571 und 1580 ist also das Jahr 1572, und zwar der Monat August, namentlich der 13., der Verlobungstag, und der 18., der Tag der Hochzeitsfeier des Königs von Navarra, die Zeit, die äußerlich der Kreierung der Harlekinrolle am günstigsten war.[4]) [5]) Und von den damaligen Schauspielertruppen ist die des Alberto Ganassa bis

---

[1]) Baschet, pp. 35, 36, 44, 42/43.

[2]) „en considération des commedies et saults qu'ils font journellement devant Sa Majesté“, Baschet, op. cit. 36 und vergl. 37.

[3]) „. . . dyvars vautars and leapers of dyvars sortes, wearie exelent“ Baschet, 41, Anm. 1, und vergl. Pellicer, loc. cit.

[4]) Das angebliche Harlekinbild aus dem Jahre 1572 (M. Sand op. cit. I, 43) dürfte trotzdem auf einem Irrtum beruhen. Zwar gibt Sand alle Einzelheiten an: Es sei die Wiedergabe eines Hofballetts, in welchem der Herzog von Guise (le Balafré) den Scaramouche, der Herzog von Anjou (Heinrich III.) den Harlekin, der Kardinal von Lothringen den Pantalon, Katharina von Medici die Colombine und Karl IX. selbst den Brighella darstelle. Ein solches Hofballett mag stattgefunden haben. Wir haben bereits p. 9 von dem Hofballett aus der Zeit um 1636 gesprochen, in welchem Harlekin tatsächlich vertreten ist. Daß aber Sands Behauptung, der Har-

lekin erscheine bereits 1572 im Hofballett, mit Vorsicht aufzunehmen ist, geht aus der anderen Behauptung Sands hervor, der Harlekin sei erst unter Heinrich III. nach Paris gekommen (op. cit. I, 73). Und dann der Name des Malers! Von den vier Malern des Namens Pourbus, den Sand unter das angebliche Harlekinbild setzt, kann hier nur François Pourbus le Jeune in Frage kommen, der einzige Pourbus, der Bilder aus dem französischen Hofleben gemalt hat. Er ist aber erst etwa 1570 geboren und kam erst nach 1606 an den Pariser Hof, nachdem er vorher im Dienste Vincenz' I. Gonzaga, Herzogs von Mantua, gewesen war. Vergl. Kervyn de Volkaersbeke „Les Pourbus" 1870, passim, besonders pp. 35 ff. und Michiels „Histoire de la peinture flamande" 1868, pp. 282—297. Von einem Harlekinbild des Pourbus hatten auch Herr Bouchot, Direktor des Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale, und der verstorbene Herr Eugène Muntz, Bibliothekar der Pariser Ecole des beaux arts, im Jahre 1897 keine Kenntnis.

[5]) Auch ein anderes, der Zeit nach 1576 angehörendes Bild (Karl Trautmann, op. cit. p. 247), ein Gemälde al fresco im Treppenhaus (der sogenannten „Narrentreppe") des bayrischen Schlosses Trausnitz bei Landshut, ein Bild, das ungeübten Blicken als Harlekinporträt erscheinen muß, erweist sich als nicht auf Harlekin bezüglich. Karl Trautmann, op. cit. p. 301 nennt die Gestalt (siehe Bild XV) einen „arlequinartig gekleideten Mann". Er hält also auch die Figur nicht für den Harlekin, und zwar wohl aus denselben Gründen wie wir: es fehlt die vom Harlekin unzertrennliche Maske, das Holzmesser, die Kopfbedeckung. Ferner ist die Gestalt plump und beleibt, und dann, die vielfarbigen Rhomben befinden sich auf einem Mantel, nicht wie bei Harlekin auf Jacke und Hose. Und das Entscheidende: in der Zeit zwischen 1576 und 1600 gab es noch gar kein reguläres Harlekinkostüm. Das Harlekinkostüm des XVI. und des beginnenden XVII. Jahrhunderts ist, wie gesagt (p. 184 f.), und wie unser Bild XVII zeigt, ein Fetzenkleid. Pier Maria Cechini beklagt sich ja im Jahre 1628, daß man das Fetzenkostüm zu verschönern beginne (Anhang X, d). Das Harlekinkostüm um 1575 muß noch viel häßlicher als das uns im Bild XVII überlieferte gewesen sein, wenn man nach der Maske urteilen kann (vergl. oben p. 177). Der Harlekin Martinelli, der erst 1593 als Harlekin nachgewiesen ist (Anhang VII und X), also mehr als 20 Jahre, nachdem der italianisierte „Hauptteufelskerl" in Paris in die „Kunstkomödie" übergegangen ist, muß die Harlekinrolle in Italien von in Frankreich gewesenen Zannis gelernt und demgemäß viel weniger Nachdruck auf das „Teufelsmäßige" als auf das in Italien geschätzte „Zannimäßige", das Hausknecht- und Tölpelartige, gelegt haben. Welche mildernde Modifikationen er aber auch in das ursprüngliche Wesen des Theaterharlekin hineingebracht haben mag, sein Kostüm ist von dem der Person auf unserm Bild XV grundverschieden. Diese Person mit dem dummen Lachen und dem aufgesperrten Mund (vergl. Bild VII) ist der Doktor der „Kunstkomödie", der stets im Gelehrtenmantel erscheint. Vielleicht trug der Doktor wirklich in den damals am bayrischen Hofe gespielten Possen solch einen buntscheckigen Mantel als Karikatur auf seine närrische Gelehrsamkeit; vielleicht hat sich auch der Maler einen Scherz erlaubt. — Sicher ist: unter 44 Zannibildern (Karl Trautmann loc. cit. pp. 300—303) des Schlosses Trausnitz aus der Zeit um 1576 ist kein Harlekinbild. Das bestätigt unsere früheren Resultate über die direkt aus Italien nach Deutschland einwandernden Zannis (siehe oben pp. 199, 203).

XIII—XVI.









Typen der italienischen „Kunstkomödie“ des XVI. Jahrhunderts im Treppenhause des kgl. Schlosses Trausnitz bei Landshut.
(Nach den Aquarellkopien des Nationalmuseums in München.)

jetzt die einzige, welche mit einiger Wahrscheinlichkeit als die des ersten Theaterharlekin bezeichnet werden könnte.

Damit sind die Fragen, die sich an den Ursprung des Harlekin knüpfen, erledigt, und es handelt sich nur noch um die Formulierung des Ergebnisses:

I. Der Harlekin, einer von den komischen Lümmeln (Zanni) der italienischen improvisierten, sogenannten „Kunstkomödie" (commedia dell' arte), ist zwischen 1571 und 1580 — vielleicht 1572 — von einem italienischen Schauspieler in die „Kunstkomödie" eingeführt worden, und zwar in Paris.

II. Der Harlekin ist der in Paris zur italienischen Theaterfigur gewordene, Jahrhunderte alte, sprichwörtliche Pariser Rüpel Harlekin, ein in Lumpen gekleideter Lump teuflischen Namens und von teuflischer Körperbeschaffenheit, der schon vor 1570 durch italienische Gaukler in Paris, so, wie er in den französischen Volksmaskeraden (charivaris) auftrat, kopiert worden sein muß.

III. Die Heimat des Harlekin ist nicht Italien, sondern Frankreich, d. h. Paris.

XVII.



s älteste Harlekinbild (1600). Compositions de Rhetorique de Mre. Don Arlequin. Pariser Nationalbibliothek. Res. Y. 2—922.
(Nach Rasi, I Comici Italiani, II, 98.)

Anhang.

No. I (zu S. 25, 27ff.).

Die Herlekinleute in den Sommernächten.

(Nach dem Bericht eines Augenzeugen aus dem XIII. Jahrhundert.)

Die Zisterzienser-Abtei Reun bei Gratwein in Steiermark besitzt eine Handschriftensammlung, den nach Reun benannten Codex Runensis. Die Handschrift No. 59 dieses Codex enthält als Kapitel 136 eine jener Erweiterungen, die im Codex Runensis öfters zu dem Text der Libri III Miraculorum des Herbertus gemacht werden. Die „drei Bücher der Wunder" des Herbertus sind zwar gedruckt (Migne, Patrologia latina, Band 185, col. 1274, 599). Die Erweiterung aber, welche die Herlekinleute schildert und welche sich auf fol. 150ᵛ—151ᵛ des Codex Runensis befindet, ist noch ungedruckt und wird von uns hier zum ersten Mal veröffentlicht. Wir verdanken diese wertvolle Herlekinstelle aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts (vergl. Gsell und Janauschek „Die Handschriften-Verzeichnisse der Zisterzienser Stifte", I (1891) p. 45—46 und Wattenbach in Pertz' Archiv, X p. 626) der Selbstlosigkeit des liebenswürdigen Herrn Konservators Van den Gheyn in Brüssel, der uns seine eigenhändige Abschrift aus dem Codex Runensis zur Verfügung stellte.

Ex Codice Runensi, fol. 150ᵛ—151ᵛ. De eo qui vidit familiam Herlequini. CXXXVI.

Alius quidam frater de eodem Cenobio,[1]) nomine Zacharias affirmando narrare solebat quia, dum esset in saeculo locatam sibi messem nocte custo-

[1]) = de Monasterio Vallis lucentis (vergl. fol. 150ᵛ, Cap. CXXXV) = Kloster Vauluisant in Frankreich in der Gegend der Yonne.

iens apparuit ei femina quaedam quasi de proximo vico adveniens. Quam ım ille existimaret unam de vicinis mulieribus esse coepit familiariter ım eadem verba serere. Illis autem confabulantibus apparuit iterum quasi ɔmo aliquis stans eminus contra illum in eodem agro. Quem cum ipse ɘrspiceret raptorem segetis esse putaret coepit adversus eum minaciter amare, volens etiam extento arcu iaculum illuc intorquere. (Fol. 151 r.) um vero compescuit eum supradicta quae putabatur femina dicens: quiesce ɔ homine isto, ne velis ei quicquam facere mali, quia nescis omnino quis t, aut cuius rei causa advenerit. Et cum ita dixisset, subiecit iterum et t: Dicito mihi si vidisti aliquando vel audisti gentem illam fantasticam ıae vulgo dicitur familia Herlequini: Minime, inquit. Et illa: Modo, inquit, ıtienter exspecta, et noli metuere, quia visurus es eam in ista nocte. Haec la dicente subito coepit audiri tumultus et vociferatio populi multi cum agno fremitu gradientis. Quo audito iuvenis ille turbatus est animo, et muit multum e timore nocturno. Tunc imposito sibi signaculo Crucis et ɔmine Christi invocato praestolatus est exitum rei permanens in ipso loco. li vero cum grandi strepitu venientes coram eo cursim praeteriebant. ui omnes in aere suspensi ferebantur et terram pedibus non tangebant. orro in illa multitudine turbulenta atque confusa, quod dictu mirabile est, udiebantur inesse fabri, metallarii, lignarii, lathomi, cum securibus et ıalleis percutientes, necnon etiam sutores, pellifices, textores atque fullones, ɘterarumque mechanicarum artium sectatores. Qui videlicet singuli circa pera sua turbati et solliciti perstrepebant, et velut in officinis prorsus comıorando ita per aerem iugiter discurrendo in tribulatione et angustia laborabant. Jnus autem ex illis Vervecem in humero portans accessit ad iuvenem treidantem confortans eum dicens: Tace, et noli timere quia non morieris, antummodo cave ne mihi loquenti respondeas aliquid. En ego sum ille odalis tuus: Olim tibi familiariter in amicitia iunctus. Porro arietem istum uem iugiter in angariam porto, pauperculae illi viduae quam tu ipse ognoscis quondam furto abstuli. Quem si quis misericordia motus primae eddere vellet, continuo ab ista poenalitate liberarer. Cum haec ergo et lia plura mortuus ille viventi indicasset, tandem ab eo pertransiit, et ırotinus omnis errorum (exercitus) cum ipso evanuit. Praefatus vero iuvenis le visione quam viderat territus et compunctus abcessit, seque divinis obsefol. 151 v) quiis in eodem cenobio mancipavit.

No. II.

Die Herlekinleute als wildes Heer in dem England und Frankreich des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Peter von Blois (siehe Text p. 31) nennt die Herlekineute milites Herlewini. Die Form Herluin scheint in England

allgemein angenommen worden zu sein.[1]) Walter Map[2]) allerdings, ein Zeitgenosse Peters von Blois, schreibt anders[3]): „. . . Es geht eine Sage, daß jener König Herla [ein König der ältesten Briten] in ewiger Irre mit seinem Heere wütende Umfahrten rast- und ruhelos abhalte. Viele glauben dieses Heer oftmals gesehen zu haben; zuletzt aber, sagen sie, im Jahre der Krönung des dermaligen Königs Heinrich habe es aufgehört, das Reich herkömmlich wie vorher zu besuchen. Dazumal sahen viele Waliser es an der Wye, einem Fluß in Hereford, versinken. Seit jener Stunde hört diese tolle Umfahrt auf, wie wenn die Gespenster, um zur Ruhe zu kommen, uns ihre Irrtümer vermacht hätten." . . . . „Auch nachtfahrende Menschenmassen[4]) und Krieger, die man Herlethingleute nannte, und die in England ganz bekannt waren, erschienen bis in die Zeit unseres Herrschers Heinrichs II., als Heer des ewigen Irrens, der wilden Umfahrt und des der Angst entspringenden Schweigens, als Heer, in dem viele lebendig erschienen, die man tot wußte. Diese Leute Herlethings sind zuletzt an der Grenze zwischen Wales und Hereford im ersten Regierungsjahre Heinrichs II., um Mittag, in der Weise gesehen worden, wie jetzt der Hof mit Wagen und Säumern, Tragsätteln und Körben, Vögeln und Hunden unter dem Zulauf von Männern und Frauen umzufahren pflegt.[5]) Auch bei Walter Map handelt

[1]) Wir konstatieren eine englische volkstümliche Übersetzung der Formel „Herlewini familia", nämlich „Hurlewaynes kinne". (Volksetymologie: a) Einfluß von Charles'wayn = Le Chariot, der große Bär. [Siehe Murray, „New English Dictionary", 1899 unter „Charles", sowie H. E. Meyer, „Mythologie", 1891, pp. 232 und 239] b) Einfluß von hurlen [vergl. Stratmann, „Middle English Dictionary", 1895. ., unter „hurlen" und Skeat, „Etymological Dictionary", 1898, unter „hurl" und „hurlu-burly", besonders die Stelle Macbeth, I, 1.]) Dieses „Hurlewaynes kinne" findet sich u. a. in Langlands „Richard the Redeless" (anno 1399) siehe oben p. 128. Vergl. Wright, „Gualteri Mapis de nugis curialium distinctiones quinque", 1850, p. 14.

[2]) Gestorben ~~vor 1200.~~

[3]) Zitierte Ausgabe Thomas Wright, p. 14, cap. XI, „de Herla rege" und p. 17.

[4]) Zitierte Ausgabe p. 180: „Coetus etiam et phalanges noctivagae, quas Herlethingi dicebant.... Haec huius Herlethingi visa est ultimo familia".

[5]) Übersetzung im Anschluß an Uhland in Pfeiffers „Germania", I. 1860, p. 6f.

es sich also, genau wie bei Ordericus Vitalis,[1]) um den durch christliche Vorstellungen beeinflußten Begriff des wilden Heeres, das hier denselben Namen „Herlething" wie sein Anführer Herlething trägt. Es ist jedoch zu beachten, daß die Herlekinleute, die Herlethingi des Walter Map auch einen etwas weniger grausigen Charakter annehmen können: sie erscheinen nicht nur bei Nacht, sondern auch um die Mittagszeit. —

Die Idee des wilden Heeres, aber mit scharfer Betonung seiner Boshaftigkeit, kehrt wieder bei Wilhelm aus der Auvergne, Bischof von Paris,[2]) gest. 1248. „... Über die nächtlichen Reiter aber, die in der französischen Volkssprache „Hellequin" und in der spanischen „das alte Heer" heißen, habe ich dich noch nicht aufgeklärt, weil ich mich über ihr Wesen noch nicht aussprechen will. Soviel ist jedenfalls sicher, daß es böse Geister sind." „... Die Wesen, die in Gestalt von Reitern und Kriegern, auch von unzähligen Heeren, manchmal aber auch in Gestalt vereinzelter Reiter erscheinen ..."[3]) „Man erzählt auch,[4]) es sei einst ein Mann einem solchen Heer auf der Wegscheide begegnet, sei vor Schrecken von der Straße abgebogen und ins Feld gelaufen, wo er dann wie an einem Zufluchtsort unverletzt blieb und kein Leids von den Gespenstern erfuhr, deren ganzes Heer neben ihm vorüberzog ... Ich vermute aber, man glaubt, daß Ceres, die Göttin des Ackerbaues, jenen Mann beschützt habe, und daß das Gespensterheer innerhalb des Machtbereichs der Göttin Ceres niemandem schaden könne ..." „Jener spanische Volksausdruck „altes Heer" für Erscheinungen böser Geister, die bewaffnet spielen oder kämpfen, braucht dich nicht im geringsten zu beunruhigen. Denn dieser Ausdruck verdankt weniger der

---

[1]) Vergl. die oben (p. 27, Anm. 1) zitierten Stellen des Ordericus Vitalis.

[2]) Tractatus de universo, pars 2, chap. 12, Ausgabe 1674, p. 1037, zitiert nach Grimm, „Mythologie", 4. Aufl. I, 237: „De equitibus vero nocturnis qui vulgari gallicano „Hellequin" et vulgari hispanico „exercitus antiquus" vocantur, nondum tibi satisfeci, quia nondum declarare intendo qui sint; nectamen certum est eos malignos spiritus esse". Eine Ausgabe war uns nicht zugänglich.

[3]) Tractatus de universo cit. Ausgabe, p. 1065.

[4]) Ebenda p. 1067.

Wahrheit seine Entstehung als vielmehr dem wahnsinnigen Gewäsch alter Weiber.“ [1])

No. III (zu S. 65, Anm. 4 und S. 68, Anm. 2).

Der Herlekin-Kapuzenmantel

(nach Helinand von Froidmont, überliefert durch Vincenz von Beauvais de cognitione sui, bei Migne, Patrol. lat. 212, p. 731, cap. X, Ende und cap. XI).

Der Herlekinkapuzenmantel (chape de herlequin) begegnet uns des öfteren in der mittelalterlichen Literatur Frankreichs. So treffen wir ihn z. B. bei Helinand, dem Mönch von Froidmond. Bei ihm erscheinen die Herlekinleute [familia (= militia) Hellequini] als eine Schar von Seelen, die um ihrer Sünden willen von den Teufeln gequält und von ihnen über die Lande gehetzt werden. Insbesondere die Personen, die sich dem Teufel ergeben, werden sofort von ihm getötet. Ihre Seelen werden nach dem allgemeinen Volksglauben von den Teufeln in die Reihen der maisnée Herlequin gesteckt. Jedoch kann solch eine verdammte Seele, mag sie auch schon zur Herlekinschar gehören,[2]) ganz allein erscheinen. Sie kehrt nämlich auf ein paar Augenblicke zu ihren alten Freunden zurück, und zwar in einer Gestalt, die ihrem ehemaligen Körper zum Verwechseln ähnlich sieht . . . „animae defunctorum suorum peccatorum poenas lugentes multis apparere solent in eo habitu in quo prius vixerant: id est rustici in rusticano, milites in militari, sicut vulgus asserere solet de familia Hellequini . . .“ Die Seelen erscheinen mit Vorliebe nachts, indem sie geschlossene Türen und Fenster ohne jede Schwierigkeit durchschreiten. Das beweist die Erscheinung der Seele des Klerikers Natalis. Der war auf einer Reise nach Rom gestorben, als Begleiter (Verwalter der Reisekasse) eines Archidiakonus, namens Burcardus, und das Wiedererscheinen seiner Seele galt dem Kanonikus Johann von Orleans. Dieser Kanonikus Johann hatte mit seinem Freunde Natalis verabredet, daß derjenige von ihnen beiden, der zuerst sterbe, innerhalb dreißig Tagen dem anderen wiedererscheinen müsse.

[1]) Tractatus de universo cit. Ausgabe, p. 1073.

[2]) Vergl. H. E. Meyer, „Mythologie“ 1891, pp. 62, 65, 240 und Golther „Handbuch“, pp. 85 und 86.

Aber lassen wir den Kanonikus Johann sein Erlebnis selbst erzählen: . . . „Sequenti vero nocte proxima cum in lecto meo quiescerem vigilans et coram me lumen fulgeret in lampade, quia semper nocte consuevi tenebras horrescere, ecce Natalis clericus ante me astitit, cappa indutus pluviali, sicut mihi videbatur, pulcherrima coloris plumbei. Ego autem nihil omnino territus, et eum optime recognoscens coepi quasi gratulans de tam maturo eius redditu transalpino ei dicere: Natalis bene veneritis: numquid iam rediit archidiaconus? Non, inquit, domine, sed ego solus redii iuxta constitutum. Mortuus enim sum. Nolite ergo timere, ego nullum timorem vobis inferam; sed precor, ut succurratis mihi; ego enim in magnis tormentis sum. Cur? inquam; satis enim honeste vixistis apud me. Domine, inquit, verum est . . . Tunc ego: Quomodo tam pulchram cappam, habetis, si in tormentis estis? Domine, inquit, haec cappa, quae tam pulchra vobis videtur, ponderosior et gravior est mihi quam turris Parmensis, si mihi superposita esset. Pulchritudo autem ista spes est veniae quam habeo propter confessionem quam feci, si tamen mihi succurratur. Cui ego: Certe, inquam, ego vobis succurram, quantumcunque potero; sed obsecro, ut dicatis mihi, si vos estis deputati in illa militia quam dicunt Hellequini. Et ille: Non, domine. Illa militia iam non vadit, sed nuper ire desiit, quia poenitentiam suam peregit . . . Sed rogo, ut misereamini mei; et hoc dicens cum fletu evanuit.“ —

Aus diesen Angaben entnehmen wir, daß eine Person, die als Mitglied der „Leute des Herlekin“ gilt, mit einem sehr schönen, bleifarbenen Mantel mit Kapuze bekleidet ist. Der Mantel ist ungeheuer schwer und bedrückt durch sein riesenhaftes Gewicht die Person, die ihn tragen muß, in mitleiderregender Weise.[1])

[1]) Raynaud (in „Etudes romanes dédiées à Gaston Paris“, 1890) „La maisnée Hellequin“, p. 65, Anm. 1 zitiert das lateinische Mss. 18600, fol. 13 der Nationalbibliothek mit den Worten: „on y demande à un clerc couvert d'une chape très lourde (par allusion au poids de ses fautes) s'il ne fait pas partie de la maisnie Hellequin“. Die Folios 13—19 des lat. Mss. 18600 enthalten die soeben interpretierte Stelle des Vincent de Beauvais. Die Identität der beiden Stellen wird übrigens von dem gedruckten Katalog der lat. Manuskripte der Bibliothèque Nationale nicht erwähnt.

No. IV (zu Seite 105 ff.; vergl. Vorwort S. IX).

Das Charivari-Intermezzo im Fauvelroman (XIV. Jahrhundert).

A. Bisher unbekannte Textstellen.
B. Erstmalige eingehendere Beschreibung der die Herlekinleute darstellenden Illustrationen des Fauvelromans.

A. Die bisher unbekannten Textstellen des Charivari-Intermezzos verdanken wir der Liebenswürdigkeit des Herrn Bibliothekars an der Nationalbibliothek, Léon Dorez, der sich der Mühe unterzogen hat, nicht nur die unveröffentlichten Stellen, sondern das ganze Intermezzo für unseren Zweck zu kopieren. Wir möchten eine Übersicht über den Gesamttext des Intermezzos bieten und scheiden deshalb bereits Bekanntes nicht aus. Die neuen Stellen sind durch gesperrten Druck kenntlich gemacht.

Bibl. Nat. Fonds fr. ms. 146. Fol. 34, col. 1.

Fauvel se pense quil est heure
D'aler coucher tout sanz demeure
Saut en lit pour gesir a li
Mes onques tel chalivali
5. Ne fut fait de ribaus de fours
Com len fait par les quarrefours
De la ville par mi ses rues
N'a pas homme dessouz les nues
Qui deviser pas se seust
10. Pour nul engin quil eust

Die folgenden 4 Verse stehen über der Kolonne 2 des fol. 34.

Cil qui le font par tout se boutent
Fauvel ne sa gent point ne doutent
Il sont en bonne garde mis
N'ont garde de leur anemis.
15. Desguisez sont de grant maniere
Li uns ont ce devant darriere
Vestuz et mis leur garnemenz
Li autre on fait leur paremenz
De gros saz et de froz a moinnes
20. Len en congneust un a poinnes
Tant estoient tains et deffais
Il n'entendoient qu'a meffais
Li uns tenoit une grant pœlle
Lun le havet le greil et le

25. Pesteil et l'autre I. pot de cuivre
Et tuit contre fesoient livre
L'autre I. bacin et sus feroient
Si fort que trestout estonnoient.

Die folgenden 4 Verse stehen über der Kolonne 3 des fol. 34r°. — Sie beziehen sich auf die genau unterhalb von ihnen befindliche Illustration I.

De la maniere et de la guise
30. De ce chalivali devise
I. petitet iceste estoire
Qui ci est faite pour memoire.
Li uns avoit tantíns à vaches
Cousuz sus cuisses et sus naches
35. Et ou dessus grosses sonnetes
Au sonner et hochier claretes
Li autres tabours et cimbales
Et granz estrumenz orz et sales
Et cliquetes et macequotes
40. Dont si hauz brais et hautes notes
Fesoient que nul ne puet dire
L'un boute avant et l'autre tire.

Ci s'ensiuent sotes chancons que ceux qui font le chalivali chantent parmi les rues . . . .

Fol. 34v°.

Mit Musikbegleitung.

Au diex ou pourrai ie trouver l'ame qui offri a prouver que dieu na riens en firmament . ainz dit quil le fist estorer pour ses oes mettre couver . si le tient diex mavesement . sur ce iure s'il ne le rent . quil le fera tel atourner a un cog qui a non Climent que nus ne si pourra donner.
Confort secours n'alegement
En nom dieu agace agace vous
Ni ferez plus uo ni

Il n'est nul qui ne vous hace pour ce quns balais coussi. quant on li dit sanz foaee pour ce quil mit en sa nace la granche Rumegni . mes pour ce quil sendormi a l'issir d'une crevace . li dist le fours de Gaigni se n'ai .III. cops de hache.

Mit Musikbegleitung.

L'autrier de hors Pinquigni vi .I. chat enseveli . dit que espousera lundi.
En hellequin le quin nele en het.
Elles ont peux ou cu nos dames
Trente qua trepez moy sis etc.
Vostre bele bouche besera mon cul.
Je vi les pex de mon cul en etc.
Dame se vos fours est chaut etc.
43. Puis menoient I. chariot
Dedens le chariot si ot
45. I. engin de roes de charetes

Fors reddes et moult tres bien faites
Et au tourner queles fesoient
VI. bastons de fer encontroient
Dedens les moieux bien cloez
50. Et bien atachiez or moez
Si grant son et si variable
Si sec et si espoentable
A lencontrer fesoient donner
Que len oist pas dieu tonner
55. Puis fesoient une crierie
Onques tele ne fu oye
Li un montret son cul au vent
Li autre rompet un auvent
Lun cassoit fenestres et huis
60. Lautre getoit le sel ou puis
Lun getoit le bren aus visages
Trop estoient les et sauvages
Es testes orent barboeres
Avec eus portoient II. bieres
65. Ou il avoit gent trop auable
Pour chanter la chancon au deable
Lun crie corbeilles et venz
Lautre de quel part vient li venz.
Il y ravoit un grant jaiant
70. Qui aloit trop forment braiant
Vestu ert de bon broissequin
Je croi que cestoit hellequin
Et tuit li autre sa mesnie
Qui le suivent toute enragie
75. Montez ert sus I. roncin haut
Si tres gras que par saint quinaut
Len li peust les costes conter
Et sus com sus lates monter
Pour couvrir de cuille ou destil
80. Aussi com si venist dessil
Cestoit espoentable chose
A regarder bien dire lose. . . . .

B. Die Verse 29 ff. bereiten auf folgende vier Illustrationen vor:

No. I: fol. 34 r° des ms. 146
No. II: fol. 34 v° " " "
No. III: fol. 34 v° " " "
No. IV: fol. 36 v° " " "

Illustration No. I und No. IV zerfallen jede in 3 Abteilungen, eine über der andern sich aufbauend. —

Illustration No. I, fol. 34r⁰ des ms. 146:

Erste Abteilung:

(Die Beschreibung der Abteilungen beginnt bei der höchsten und endet bei der niedersten):

Des Fauvel Brautgemach. — Fauvels Braut liegt im Ehebett; Fauvel steht im Nachtkleid zu Füßen des Bettes; er kommt vom Fenster zurück und klärt sehr eifrig die erschreckte Braut über die plötzliche Katzenmusik auf.

Zweite Abteilung:

Szenen aus der maisnée Herlequin. — Rechts und links sieht je eine Person dem Treiben der Herlequins mit verächtlichen Blicken zu.

Dritte Abteilung:

Szenen aus der maisnée Herlequin. — Rechts und links je eine Person als Zuschauer, wie bei der zweiten Abteilung.

Illustration No. II, fol. 34v⁰ des ms. 146:

Der Kinderwagen der maisnée Herlequin, vom Herlekin (siehe gleich unten No. III), einem kleinen, grüngekleideten Hexlein und anderen Personen der maisnée in Bewegung gesetzt.

Illustration No. III, fol. 34v⁰ des ms. 146:

Zwei Bahren oder vielmehr Kästen (mit Stabgitter), in denen von mehreren Herlekins unfromme Leute mitgeschleppt werden (4 Frauen, 1 Mann). Der führende Herlekin reitet auf seinem Klepper nebenher. Er trägt einen Hut mit breitem Stirnrand (vergl. die Details zu der gleich folgenden No. IV, Person 1).

Illustration No. IV, fol. 36v⁰ des ms. 146:

Erste Abteilung:

Szenen aus der maisnée Herlequin. — Rechts und links je eine Person als Zuschauer, wie bei der dritten und zweiten Abteilung der Illustration No. I.

Zweite Abteilung:

Szenen aus der maisnée Herlequin. — Rechts und links je eine Person als Zuschauer, wie bei der ersten Abteilung dieser Illustration IV.

Dritte Abteilung:

Szenen aus der maisnée Herlequin. — Rechts und links wie bei der zweiten Abteilung.

Einzelheiten der Illustration No. IV:

Erste Abteilung: Szenen aus der maisnée Herlequin (die Beschreibung geht von rechts nach links, vom Beschauer aus):

Sieben Personen, alle mehr oder weniger unbekleidet.
Voraus schreitet als erste Person

1. ein Kerl mit einem Fähnlein; er trägt Strumpfhosen und als Bedeckung des Oberkörpers ein um die Schultern geworfenes Tierfell. Die Kopfbedeckung bildet ein Filzhut mit weit vorstehendem Stirnrand (vergl. E. H. Meyer „Mythologie", 1891, p. 127). — Bei diesem Herlekin besteht die „chape de herlequin" aus Mantel plus Hut. Die Kapuze ist schon weggefallen. Vergl. oben, in der Beschreibung der Illustration No. III (p. 245) die Kopfbedeckung des Herlekin.

2. Zweite Person: Langer Kerl, dessen Beine nur mit Strümpfen bekleidet sind. Er hat ein blaugefärbtes Tierfell um die Schultern geworfen. Das Gesicht verbirgt eine Widdermaske.

3. Dritte Person: Trägt nur Strümpfe. Der Unterleib ist nackt bis hinauf zum Nabel. Ein blaues Tuch fällt um die Schultern. Das Gesicht ist bedeckt von einer Maske mit Struwelkopf (hurepel!). Die linke Hand hält ein Tambourin, die rechte Hand einen Paukenschläger, mit dem sie auf das Tambourin schlägt.

4. Vierte Person: Als Löwe verkleidet, aber aufrecht gehend.

5. Fünfte Person: (mit einem Buckelkorb, in dem ein Kind sitzt) Schuhe, blaue Strumpfhosen, rotbraunes, zottiges Gewand, das bis auf die Knie fällt, Maske mit großem Mund und Bart. Als Kopfbedeckung: Federhut mit vorstehendem Stirnrand (vergl. Erste Person, oben p. 246).

6. Sechste Person: Frau, fast nackt, häßliche Maske. Kopftuch, dessen beide Enden über die Schultern nach den Hüften und Knieen zu fallen. Die Frau schlägt auf ein Tambourin, genau wie oben Person 3.

7. Siebente Person: Mann in schwarzer Kutte; er schwingt eine Klingel in der Linken.

Zweite Abteilung: Szenen aus der maisnée Herlequin: Sieben Personen — Zwei Kinder.

1. Erste Person: Grünes, zottiges Fell bedeckt den Unterleib und die Beine. Über den Oberkörper fällt ein lilafarbenes Tuch. Maske mit großem Mund und bis auf die Brust reichendem Bart. Riesiger Schlapphut (vergl. oben, Erste Abteilung der Illustration No. IV, Person 5, p. 246). Der Kerl schlägt mit einem Paukenschläger auf ein Tambourin.

2. Zweite Person: Schwarzbrauner Teufel, mit schwarzer, bis zu den Knieen reichender Kutte. — Riesige Zähne!

3. und 4. Dritte und vierte Person: Die dritte Person (grüne Strumpfhosen, die herunterfallen, auf dem Oberkörper gelbes Tuch) humpelt nach vorn gebeugt, die rechte Hand auf eine winzig kleine Krücke gestützt, und trägt auf dem Nacken die vollständig entkleidete Person No. 4, die ihre Beine der Person No. 3 um den Hals legt. Die nackte Person schlägt mit einem Paukenschläger auf ein Tambourin.

5. Fünfte Person: Teufels-(Ochsen)maske mit zwei riesigen Hörnern und Struwelkopf. Als Gewand dient ein von oben bis unten anliegendes Fell. Der Herlekin hält ein Tambourin, auf das Person Nr. 8 schlägt.

6. Sechste Person: Schwarzbrauner Kerl (Sarazene!) mit langer, breitgedrückter Nase, großem Mund und Glatze.

7. Siebente Person: Herlequin mit einem furchtbaren Löwenkopf und langer Löwenmähne.

Person 5, Person 6 und Person 7 schieben einen lilafarbenen Karren, aus dem zwei Kinder hervorgucken.

8. Achte Person: Kerl mit Unterhosen aus braunem, zottigem Fell. Rosafarbene Kapuze. — Bart. — Er schlägt auf das Tambourin von Person 5.

Dritte Abteilung: Szenen aus der maisnée Herlequin: Sieben Personen — Ein Kind.

1. Erste Person: Mann mit hell-lila Kapuze. Er nimmt vom Rücken der Person 2 (die genau kostümiert ist wie Person 3 der zweiten Abteilung, hieroben) einen Schinker

(Fleischkorb), in dem sich ein nacktes Mädchen befindet (also Person 3). Er reicht diesen Schinker einem Teufel (also Person 4) mit verstruweltem Gesicht und Bart (hurepel!). Neben diesem Teufel schlägt ein schwarzbrauner, glatziger Geselle (Sarazene?) (also Person 5) mit einer Art lilafarbener Toga bekleidet, auf ein Tambourin. Hinter dem Sarazenen erscheint eine Frau (also Person 6) und zuletzt ein Mann (also Person 7) in brauner Kutte. Er schiebt auf einem Schiebkarren ein nacktes Kind.

In den drei Abteilungen der Illustration IV und in der zweiten und dritten Abteilung der Illustration No. I (oben p. 245) finden sich stets dieselben oder ähnliche Gesichter wieder, nämlich Teufelstypen. Nur sind die Bewegungen der Herlekins auf der Illustration No. I viel lebhafter und grotesker. Wir bemerken dort 5 Tambourins, 1 Viole, 2 große Klingeln, 2 Schlaginstrumente.

Einer der Herlekins in der zweiten Abteilung der Illustration No. I, mit entsetzlichem Mund, und der Hosen aus gelblich-zottiger Tierhaut und ein blaues Obergewand trägt, hat einen rings mit Schellen behängten Gürtel. Ein Herlekin der dritten Abteilung der Illustration No. I, mit ellenlangem Mund und riesigem Struwelbart, ist als Löwe maskiert, ein anderer fällt durch seinen unanständigen Gruß auf. Er hebt das Hemd in die Höhe, zeigt dem Publikum den Rücken und grüßt die Zuschauer — nicht mit dem Kopfe. — Die Herlekinmasken dieser dritten Abteilung der Illustration I fallen durch die auch in anderen Abteilungen bemerkbaren ungeheuern Augenhöhlen auf. Mehrere Herlekindarsteller dieser Abteilung tragen Herlekin-Kapuzenmäntel (chapes de herlequin).

No. V (zu S. 158).

Das älteste Harlekin-Dokument.

Vorbemerkung: Diese Erzählung in mehr oder weniger vollendeten Alexandrinern, 1585 als Pamphlet gedruckt gegen den Harlekin der damals in Paris spielenden italienischen

Truppe der „Confidenti“, verdient als Kunstwerk keine Beachtung. Sie interessiert nur durch ihre Aussagen über den Harlekindarsteller und die Harlekinrolle. Die Theatergeschichte kennt die Existenz dieses Dokumentes durch den um die Geschichte der italienisch-französischen Kulturbeziehungen des XVI. Jahrhunderts verdienten Pariser Gelehrten Herrn Emile Picot. Er hat das einzige vorhandene Exemplar in der Pariser Nationalbibliothek entdeckt, dessen Äußeres beschrieben und den Inhalt angegeben (Romania XVI, p. 538 ff.). Jedoch abgesehen von dem Titel, den Versen 1—4 und 27—32 konnte Herr Picot damals im Rahmen eines Zeitschriftenartikels nicht den Text der ganzen 363 Verse bieten. —

Histoire / plaisante des / Faicts et Gestes de / Harlequin Commedien Italien / Contenant ses songes et visions, sa descente // aux enfers pour en tirer la mère Cardine / comment et avec quels hazards il en eschappa / apres y auoir trompé le Roy d'Iceluy, Cerbe / rus et tous les autres Diables. / A Paris. // Par Didier Millot, Imprimeur demeurant / en la rue de la petite Bretonnerie, / près la porte sainct Jacques. / 1585. / Auec Permission [Bibliothèque Nationale, Inv. Réserve Ye 4151.]

(Die Seiten des Büchleins sind beschnitten, so daß End- und Anfangsworte der Verse oft unvollständig erscheinen.)

Vers 1. Il estoit toute nuict et d'hecate les voi[lles]
Couuroient ia nostre Ciel en semen[ce] d estoilles.
Tout dormoit en repos, les poissons sous les e[aux].
Le peuple Duueteux sous les frais des Ormea[x].
5. Le silence regnoit sur la terre et sur l'unde,
Qui porte des vaisseaux la troupe vagabonde,
Quand Harlequin couché le somme dans ses o[s]
Se sentit en dormant arracher le repos:
Mille monstres cornus, mil estranges figures,
10. Se presenterent à luy en diuerses natures,
Couuerts horriblemeñt de sifflans couleureau[x,]
Les uns armez de dards, les autres de flambea[ux].
Puis encore il veit (o chose espouuantable)
Sortir d'un creux tombeau une femme effroiab[le].
15. Son œil haue enfoncé et sa face blesmie
Monstroiẽt que dès longtẽps estoit vefué[e] de [vie].
Depuis sõ col tout sec iusqu'aux pieds luy pẽ[doit]
[Son] linge deschiré, qui l'enseuelissoit.
[Ell]e ouurit peu a peu sa bouche retenue (S. 2)

20. [D]une tendrette peau fort greslette et menue
[Pui]s luy dit Harlequin, moy Cardine ie sors
[Po]ur te venir trouuer, de la salle des mors
[ ]n de te prier de descendre en la plaine,
[Où] sont les faulx esprits, pour me tirer de peine,
25. [Tr]ompant accortement le maupiteux Pluton,
[Ses] trois Juges, sa femme et l'horrible Alecton,
[Qui] sont mõ Harlequin, mes bourreaux ordinaires,
[Ha]rlequin las, ce sont mes cruels aduersaires,
[Qu]i me tiennent sans fin en gesnes et en feu,
30. [Seu]lement pour auoir fait faire le beau ieu
[De] la blonde Venus à ses Parisiennes
[Qu]i viuent auiourdhuy sous mes loix Paphiẽnes.
Par ce ieu si plaisant iadis tu fus forgé.
[Pou]rquoy donques mon mal ne sera soulagé
35. [Que] par toy maintenant, si tu as le courage
[D'e]ntrer en la prison, ou viuante i'enrage.
[Par] mes filles encor' ton ieu est honnoré,
[Et p]ar maints de mes tours prisé et descoré,
[Qua]nd en mille façons tu demonstre[s] sans doute
40. [Co]mment il faut gaigner la verolle et la goutte. [1])
— — — — — — — — — — fille et comment
Elle se peut fleschir dessoubz un feint serme[nt],
Quãd et cõment il faut crocheter quelque a[mant] (S. 3)
Pour en tirer l'argent, comment il faut qu'on [tienne]
45. Son cœur et ses amours pour rompre le lie[n]
Du mariage sainct d'une femme de bien.
Il ne tiendra qu'à toy que ie ne sois sorti[e]
Hors le gouffre glouton de la noire partie
Des infernaux palus, si tu me fais ce bien
50. De m'en pouuoir tirer par le Cerbere chi[en],
Jadis mon espousé, auquel fort tu ressemble[s],
Quãd tu ioues masqué, qu'ũ iour seullets (?) em[bles]?
Je te diray le nom de ton pere que i'ay
Moy viuante congneu au logis de Bernay
55. Du temps que ie tenois ouuerte ma bouti[que]
A tous bons compaignons aime ieux Ven[ériques]
Et si encore plus ie t'offre pour guerdon
L'Estat de grand Courier du petit Cupid[on].
A plus digne que toy ie ne puis sans fallac[e]
60. Le donner, ne qui ait en tel faict telle grac[e]
Le Gascon que l'on tient ruzé malicieu[x]
Et l'Abbé qu'on a fait puis peu de iours b[ ]

---

[1]) Die letzte Zeile der Seite 2 des Textes ist abgeschnitten bis zu den Schlußworten „fille et comment“.

M'ont assez autrefois présenté leur reque[ste]
Pour obtenir de moy cest estat si honneste.
65. Je leur en fey reffus comme aussi ie fey hi[er]
[A ce] grand l'Argerie à Bastien le Cellier (S. 4)
[Et au] gros Robillard, à maistre Jean qui pince
[Et qu]i des maquereaux se veut dire le Prince.
[C'est u]n qui n'aguere a prins ce beaux mestier
70. [Pour] en quitter le sien qui estoit de mercier.
[Mai]s ie t'ay reserué seul pour estre leur maistre
[Et veu]x que cõme chef ils prennent de toy lettre
[S'il]s ainsi ne le font et n'ont de toy aueu
[Si ne] auront iamais (ie dy ne point ne peu)
75. [Jamais] a Charẽton, a Sainct Cloud, aux Courtilles,
[Chanti]lly, a Vanves, aucune de mes filles,
[Moi] Cardine ie veux que telle chose soit
[J'e]n ay la puissance et chacun le cognoist
[ ]out que le beau bois sacré a ma Deesse
80. [ ] tant autrefois charollé d'alegresse
[ ]batté (?) drotté (?) dessoubs les verts Ormeaux
[ ]at delicieux d'un million d'oiseaux,
[Où ie] souuent dormy, contentant a merueilles
[Les plus v]iues chaleurs autour de cent bouteilles
85. [ ] contaminé, ainsi reserue a toy
[ ] aue batant que i'aime plus que moy,
[. . . v]ictorieux, superbe tue-filles,
[Haut de c]œur, aime tout, surion du neuf de quilles
[Dans le] bois de Bouloigne, iadis aduentureux
90. Haut de cœur, la vainquit le pillon amoure[ux]
Et en vn mesme temps, et sans auoir du pire (S. 5)
Rendit bas atteré le courageux Satyre
Or ie veux s'aucun d'eux se trouue dans ce [bois]
Menant pour qui que soit du regiment Fran[çois]
95. Il soit sans dilayer, ou auoir autre peine
Pẽdu sans nul respit au plus haut du gros ch[êne]
Car tel est mon plaisir, s'ils n'ont aumoins de [moy]
Le congé d'y entrer, qui leur fera la Joy.
Elle eust dit et soudain le fantosme s'enuolle,
100. Aussi tost comme fait le vent d'une parolle.
Harlequin esbahy saulta soudain du lict,
Encores qu'il ne fust les deux parts de la nui[t]
Comme tout esblouy d'entendre telle chose
Mais en fin resolu constamment se dispose
105. De faire tout cela dont estoit supplié
Tellement qu'aussi tost son habit desplié,
Il le met, il se seint au costé l'escarcelle
Comme iadis faisoit le facquin Jean Macelle,

Il masque son visage, e son couteau de bois
110. A sa seinture il met, comme il feit autrefois.
Ainsi donc acoutré auec espoir d'atteindre
A la principauté du mestier qu'il fait feindre,
Il marche au double pas vers les eaux de la [mort]
[Où i]l trouua couché le nautonnier au port (S. 6)
15. [Qui] si tost l'aduisant fut si fort en ceruelle
[Qu'il] se leua debout, et saute en sa nacelle,
Tenant hastiuement son auiron ferré,
[Et] disant qui es tu d'estre si asseuré
[De v]enir à ce port, veu qu'encores n'entame
20. [ ] le d'Acheron de ta vie la trame.
Je suis, dit Harlequin, l'un de tes bons amis,
[Ne] me congnois tu point auquel tu as promis
[Souvent] et trop de fois de passer ce passage?
[Puis il] se iette en l'air, luy baise le visage,
25. [Se l]ançant plus leger qu'un singe dessus luy,
Met deux pieds sur le col; Caron n'ayant appuy
[Hors] de son auiron deçà delà chancelle
[Pour] peu qu'il ne tombe en la barque cruelle
[O]r ne sachant qu'estoit cest homme si ioyeux,
30. [Qui l]uy tiroit la langue et luy rouilloit les yeux,
[Luy] dit „quelque tu sois, tu m'es si agreable
[Que] ie te veux passer ce port espouuentable.
[Ce q]ue faire à viuant ie n'eu iamais desir:
[Mais] tu m'as mis au cœur tant et tant de plaisir,
35. [Que] ie ne me souuiens ny des umbres noircies,
[Ni] du palais ou sont les sanglãtes harpies:
[Alor]s et tout soudain met les bras au basteau
Et auecques iceux le passa de là l'eau. (S. 7)
Harlequin s'en allant luy fait mille gambades
40. Mille saults, mille bon[d]s et mille bonnetades,
En reculant tousiours; Charon voyant cecy,
L'admire en ses façons, et le salue aussi,
Riant si haultement que la riue resonne.
Ce qui feit qu'en l'enfer une alarme se donne.
45. Esbahy de cecy, car le rire iamais
N'y feust onc entendu, ny l'amour, ny la paix,
Le Chien à trois gosiers lèue droicte l'or[eille]
Et pour faire bon guet aussi tost s'appareille,
Se secoue, s'estent; mais arrive enfin
50. Au deuant de ses yeux le plaisant Harlequin,
Qui luy rit d'aussi loing qu'il le voit qui desire
Peu à peu l'approchant de le pouuoir seduire
Bien que son cœur de crainte extrememẽt trẽ[bloit]
De l'horrible hideur qu'en Cerbere il voyoit

155. Car son poil herissé sur ses espaules dures
Ses grans yeux enflammez, ses effroyables hu[res]
Ses trois langues pointues, et son cruel aboy
Le mirent peu fallut de grand pœur hors de s[oy.]
A la fin resolu hardiment le regarde
60. L'approche peu à peu le flate, le mignarde
Si bien qu'il le rendit si ployable et si doux
[Qu'i]l le coucha grattant dessus ses deux genoux, (S. 8)
[L'en] dort si brauement, voire de telle sorte
[Qu'i]l passe sans danger d'enfer l'ardente porte
65. [Entre] en dedans la salle, ou la estoit Pluton
[Ses] trois Juges, sa femme et la parque Clothon
[e] gere serpens chef et maintes criminelles.
[Si t]ost que Pluton veit, et tous semblablement,
[Har]lequin la entré, marcher si hardiment,
70. [r]estent tremblans plus effroiez sur l'heure
[Qu]e quand Cardine oza efforcer leur demeure.
[Qui] es tu dit Pluton qui viens si hardiment,
[Dan]s la salle des morts: Je suis certainement
[Re]põdit Harlequin, vn qui viens cy pour estre
75. De tes súposts et toy, et le Roy et le maistre,
[Re]gardes moy donc bien! alors il feit vn sault
[En] arriere courbe de quatre pieds de hault,
[Da]nce en Bargamache, et desployãt sa langue
[Leu]r fait en bouffonnant vne gaye harangue.
80. Quand Pluton l'entendit et ses supposts aussi
[Si s]e sentent du cœur arracher le soucy
[Leur m]ortelle ranqueur ordement enfiellee,
[S'est] en vn mesme coup de leur cœur escoullee.
s . . . ll . . . s aime doeil, aime cris
85. S'eschangea sereinee en vn esclatant ris (S. 9)
Si que Pluton alors tout ioyeux luy demande
S'il vouloit avec luy demeurer de sa bande:
Je te feray, dit-il, mon Lieutenant icy
Et le premier bourreau de mon enfer noirci.
90. Non, respõd Harlequin, i'ayme mieux la haut
Le plus petit viuãt, que mort le grãd ma[got]
Garde bien ceste proye en ton partage esch[eu]
Ton palais, tes demons et ton sceptre fourch[u[.
Et croy que le plus tard que ie pourray, sans d[oute]
95. Que ie retourneray m'enfermer sous ta voust[e]
Mais ie te pri', Pluton, auant que m'en aller
De ce lieu souterrain, que ie puisse parler
Estant la haut au jour, de quelque courtoisie
Que tu m'auras cy fait, estant encore en[vie]
200. Or tien voicy pour toy: lors d'un geste inconst[ant]

Son corps par trente fois il va pirouetant;
Il chet au bout du tour; et les esprits de rire:
Et Pluton mesmement, qui ces mots luy va dire:
Pourueu que mes demons ne me demandes p[as],
205. Je iure par le Stix qu'il n'y a rien ça bas
Que tu n'ayes de moi, et fust ce ma cuisine.
Je veux dit Harlequin que me donnes Cardi[ne]
Ceste vieille . . . [1])
[Pluton] tout estonné en se grinçant les dents (S. 10)
10. [ ] de courroux, gette son sceptre en terre
[Pour p]eu qu'[à] Harlequin pieds et mains il n'ẽferre.
[Ah, bo]uffon, ce dit il, tu m'as donc abusé,
[Car j]e ne m'estois point de Cardine aduisé.
[Prends] ma femme plustost et laisse moy icy
15. [Gard]er ceste traistresse en cest enfer noircy.
[Ah] non, dit Harlequin, ie veux auoir Cardine.
[Env]oyez la querir, sans faire tant de mine.
[Un] Dieu ne romp iamais le propos qu'il a dit,
[Ouu]re moy le portail de cest enfer maudit
20. [Et li]ure en mes mains celle que ie demande.
[L]e Dieu fort courroucé tout a l'heure cõmande
[Qu]on mette en liberté Cardine entre ses mains,
[Ce] qui fut fait; puis sort le pas des umbres vains
[Et] vient en se mocquât iusqu'au bord du passage,
25. Qui separe des morts et des vifs l'heritage.
[O]u il trouua encor le bastelier Charon,
[A]uquel dit en gossant „As-tu veu un larron
[P]lus subtil que ie suis, qui ay trompé ton maistre,
[T]oy et tous les demõs, qui sont dessous son septre:
30. Harlequin ie m'appelle, en qui or tu peux voir
[Que] les diables n'ont pas plus que moy de scauoir"
— — — — — — — — — — — — — — — —[2])
Passe nous donc à coup ta hideuse riuiere. (S. 11)
Charon qui oit cecy, le regard estonné,
35. Voyant ce qu'il auoit dans l'enfer butiné,
Se fasche, se debat, Harlequin luy conteste
Disant, comment Charon veux tu faire la best[e]
Veux tu plus que ton maistre esplucher la rai[son]
Ostez moy, passez moy hors [de] ceste region.
40. Je le veux biẽ dit-il, mais pren garde qu'ẽ l'[onde]
Ne retombe l'esprit en te passant au monde
Car tu verras tantost enfler le sein bourbeux

[1]) Der Rest ist im Originale abgeschnitten.
[2]) Die 24. Zeile der Seite 10 des Originaltextes ist ganz und gar abgeschnitten.

De ce fleuue grondant, superbe et orgueille[ux].
A l'heure il les ẽbarque, et à l'heure il voit
245. Qui tremble, qui fremit qui se fond et se pa[?]
Le flot mutin s'esleue et porte le vaisseau
Sans dessous, renuersé en l'abisme de l'eau.
Les vndes d'Acheron sont au passer gayab[les,]
Mais iamais au retour ne sont plus repass[ables.]
50. Tous deux tõbent au fond e Charon me[creant]
Qui à peine gaigna le bord habillement
Du solitaire effroy de la Lune cornue
Maudissant Harlequin, son ris et sa venu[e.]
Car sa moustache grise extremement [ ]
55. Pissoit comme des troicts une pluye e [ ]
Tandis à grand trauail deça le trist[e port]
[Har]lequin en nageant eschappa de la mort (S. 12)
[Et] si tost qu'il ne vit que la mere Cardine
[Rep]aroissoit dessus la riuiere maligne
60. [Con] neut tout clerement se voyant eschappé
[Que] qui pense tromper souuent il est trompé,
[Et qu]e l'arrest du Ciel puissant irretractable
[Est] eternellement ferme et intollerable.

Fin des faicts et gestes de Harlequin.

No. VI (zu S. 154 und 165f.).

Das zweitälteste Harlekin-Dokument.

(Harlekins Antwort auf die im Anhang V mitgeteilte „Histoire plaisante....")

Response di gestes de Arlequin au poëte fils de Madame Cardine, En langue Arlequine, en façon de prologue, par luy mesme, de sa Descente aux Enfers et du retour d'iceluy. A Paris, Pour Monsieur Arlequin. 1585. In 8°. — „Les Joyeusetez Facecies et folastres Imaginacions de Caresme Prenant, Gautier Garguille, Guillot Goriu, Roger Bontemps, Turlupin, Tabarin, Arlequin, Moulinet, etc." Et se vend chez Techener, Libraire Tenant sa Boutique Place du Louvre No. 12 MDCCCXXXIV (Bibl. Nationale: Inv. Réserve Y², 2524). — Textproben, Inhaltsangabe, kritische Bemerkungen bei Picot „Le monologue dramatique", Romania XVI, p. 540ff.

1. En allant hier au soir a promener
Joieusement, pour voir un beau iardin
Dans la maison d'vn certain mien voisin

Qui auec luy m'entretint à souper
5. En retournant pour m'en aller coucher
Je prins colere auec vn sot badin
D'auoir osé composer d'Arlequin.
Et toute nuit ie ny fi que songer.
Puis en songeant ie descens à l'enfer
10. Pour retrouuer Proserpine et Pluton,
Où le soleil iamais ne va coucher.
Primis i'y vis le nautonnier Charon
Auecque son bateau bordé de fer,
Et ie le saluis à ma façon
15. Disant „Vieillard garçon,
Mene moi à l'enfer a retrouué
Ce sot poeta qui mes gestes a imprimé.
Lui tost il m'a passé.
Je descendis comme vn qui va mourant
20. Et vis Cerbere au gosier abaiant
Pour quoy (les) chiens sont friant
J'auois porté vn gigot de mouton
Pour tost donner manger au compagnon,
Il grondit comme vn lion.
25. Et quand il vid le gigot en ma main,
Alors il se teu et ne dit rien,
Il estoit mort de faim.
Incontinent lui iettai le gigo.
Il s'entretient en rongeant ce gras o;
30. Et moi sans dire mo,
Je m'en allis ainsi tout bellement
Pour retrouuer Pluton et tous ses gent.
Et ie vis mon galant,
Qui estoit prest d'entrer dedans le feu
35. Auec vne troupe de coquins et gueu
Touiours en ce lieu.
„Ici ie suis conduit pour ma ruine
Pour la rançon de ma mere Cardine
O que grand' discipline.
40. Ils m'ont donné pour estre maquereau"
Me disoit-il, ce sale, mourueux, bourreau,
Et crioit comme un veau.
„Monsieur Arlequin, priez pour moi Pluton
Qu'il me renuoie hors de ceste prison.
45. Moi lui dis: „Cardinon
De ce pays iamais ne sortiras
Si tu ne rens cela que tu robas.
Et plus trompé tu as
Les comedians de l'Hostel de Bourgongne.

50. Ils me l'ont dit et si ce n'est mensongne,
A Saint Cloud et Boulongne
Tu as mené tant de putaine à pied
Et de leurs gains tu voulois la moitié.
N'est ce vn grand' pitié
55. Que les pauures putaines se lamente
Que tu luy veux manger toute sa rente.
Et tu as pris vne meschante
Putaine, couchant dessus la paillia
Pour faire une belle race de canaillia:
60. C'est dommage que la Gallia
Aye produit vn homme si meschan
Qui veut faire Arlequin chef des rufian.
Si i'estois Parisian,
Je te voudrois creuer les yeux en teste
65. Pourquoy tu as faict auec moi la beste.
Te semble t'il honneste
A me traiter en boufon et macreau
C'est ton mestier, cornard, gourmant, pourceau,
Cela te semble t'il beau?
70. Si ie te trouue vne fois en mon pai
Je te ferai sauter le mont Ceni!"
Et luy me respondi:
„Arlequin ie vous prie me pardonné
Ce que i'ay fait c'est par necessité,
75. Je n'auois que mangé
Si ie n'auois trouué cest inuention
De vos beaux faits ayant trompé Pluton,
Je vous requiers pardon
De ce que i'ay composé contre vous
80. Et si i'en ay menti par mille coups."
Et ie lui dit: „Grand fou,
Je ne suis point bouffon, fils de Cardine,
Comme l'escrit ton histoire badine,
Marmiton de cuisine.
85. Si ie pensois de n'auoir ma reuange,
Je me voudroi noier dedans la fange.
La colere me mange.
De te punir i'ay bien meilleur moian
Plus que n'a l'espagnol contre le flaman.
90. Venez tous de cean!
Incontinent ie voi courir vers moi
Trois presidens de Pluton, par ma foi,
Alors ie me repantoi,
D'auoir incommodé pour l'ignorant
95. Pluton, Eac, Minos et Radamant,

Tretous venoient disant:
Qu'es tu venu à faire en ceste place?
Et moi lui dis „pour auoir vengeour".
Pluton la teste basse
100. Les autres tous me venoient à l'entour,
Et Proserpine encor me fit l'amour;
Et moi ie fis un tour
En iurant fort, morbieu Madamiselle,
Jamais n'ai veu vne femme plus belle;
105. Je tirai ma scarcelle,
Disant „M'amie ore suis ton mignon".
A rire alors se prit maistre Pluton
Et me dit „Compagnon
Demande moi quelle grace te plaira,
10. Toute ma cour tost te l'accordera".
Alors moi me songea
Et dis „Laissez venir auecque moi
Ce maquereau qui des rufians est roi".
Arlequin, par ma foi,
15. Desia sans vous ie l'eusse maltraité
Pourquoy sa mere Cardine il a trompé.
Il fut ia condamné
A la fumée ainsi que les harans,
Sont-ce pas grands tourmens?
20. „Nenni, Monsieur, ie dis, ce n'est pas tro
Que c'est trop peu de voyage pour tel cheno.
Donnez moi ce maro
Que ie lui veus faire faire penitence
Plus là qu'ici pour sa sotte insolence."
25. „Je t'en donne puissance"
Pluton me dit „faire ce que tu veux".
Je le tirai alors de ce bas lieu
„J'ay eschapé le feu"
Disoit en soi ce malotru Cardin
30. Mais ne sauoit le grand cœur d'Arlequin.
Moi ie lui dis „Coquin
Tu dois auoir de moi plus grand arrest
Car le tourment de Pluton si grand n'est.
Je t'ordonne, valet,
35. De plus ne faire ainsi le maquereau
Mais que tu sois seruant de Jean Roseau
Et ne manger morceau
De viande cuite au feu ne cuite au four
Et aller ouir vn dotour,
40. Lourd ignorant, i'en ay d'un souuenance,
Que c'est vne tres grande penitence,

Et que l'hiver tu dance
Tout nu parmi la ville et puis cours
Et demeurer la nuit au mont Ceni,
145. Et ne manger que ri,
Incontinent qu'il sort bouillant du pot,
Et l'envoyer à bas sans dire mot,
Et ne faire plus le sot:
Faisant ici le poëte au vers creué,
50. Mais tu iras vuider le bas, priué —
Encor bon, i'ay trouué:
Quand tu viendras voir les comedians,
Tu paieras à beaus deniers contans
Et ne passe plus franc.
55. Pourquoi te viendra faite plus grand affront
Plus que n'en fit Horace sur le pont.
Et moi ie t'en respont.
Il n'est honneste qu'un gueu tout farcineur
Et pour estre mechant et pour estre trompeur
60. Et pour estre menteur
Je te condamne estre rompu, bruslé,
Et à la galere, et puis estre fouetté,
Car tu l'as merité."
Je lui disois ainsi tout en dormant.
65. Lors ie m'esueille avec lui deuisant
Et tout incontinent
J'ouvre les yeux, et me trouue tombé
Du lit mollet. Ainsi qu'un gras Abbé.
Suis ie pas escouté?
70. Cela que i'ay condamné en dorman,
Je ce confirme encores dedorman,
Et ie m'en vai dedan
A faire sortir nos gens pour commencer,
Puisque le fils de Cardine est condamné."

Excuse faite au seigneur Arlequin par le poetrillon morfondu.

1. Aueuglé du bandeau d'ignorance execrable,
Contre Arlequin le Grand j'ai bavé mon caquet.
Minos m'a condamné en l'infernal parquet,
De faire à ce seigneur une amende honorable:
5. Je me confesse donc poetrillon embrenable,
Gadouar des priuez du Plutonin laquet.
Du tripot merdelin ie suis puant naquet
Qui pour Carme ai des vers pourris au trou merdable.
Mais Arlequin le Roi commande à l'Acheron,

10. Il est duc des esprits de la bande infernale.
Je le maintien pour tel, aiant la torche au poin,
Et pour montrer, comment de son honneur i'ay soin,
Pour lui cest estron chaud sous vostre nez i'auale.

No. VII (zu S. 171, 186, 194).

Der Harlekin Tironi aus Bergamo.

Es war am 23. Februar 1899. Wir saßen oben in der città alta di Bergamo, in den hohen, kühlen Räumen des gotischen Palazzo Vecchio, von dessen Balkon man herunter auf Tassos Standbild und hinüber auf das Denkmal Garibaldis sieht. Der Hügel, auf dem sich Altbergamo mit seinen hohen Stadtmauern, Toren und Türmen erhebt, ein italienisches Rotenburg ob d. Tauber, gehörte er zur Heimat unseres Harlekin — ja oder nein?

Immer wieder stieg die zweifelnde Frage in uns auf, so oft der Gianni, der dienende Zwerg in dem hohen Bibliothekspalast, uns einen neuen Folianten anschleppte.

Der Gianni war entschieden für die Bejahung unserer Frage, deren Inhalt er bald nach unserer Ankunft mit geheimnisvoller Miene den Freunden in der Weinstube anvertraut hatte. Denn Giannis Freunde interessierten sich für die Wissenschaft! Das sollten wir am 23. Februar erfahren.

In das Arbeitszimmer der Bibliothek trat elastischen Schrittes ein mittelgroßer, breiter Mann, den grauen Schlapphut vom braunen, gewellten Haare ziehend. Einen eleganten Gruß den Anwesenden zuwerfend, glitt er mit dem Gemälde, das er unterm Arm zu tragen schien, hinüber ins Zimmer des Direktors. Der elastische Mann war offenbar ein Maler. Die Türe des Direktorzimmers steht immer ganz offen, die Herren sprachen sehr laut. Wiederholt drangen aus der eifrigen Diskussion heraus die Worte „Strasburgo“, „Bargum“, „Arlecchi“, „Ganass“ laut und deutlich an unser Ohr. Unfreiwillig mußten wir zuhören. Denn die laute Diskussion machte jedes Arbeiten unmöglich. Wie die Italiener sich ereifern können! Schon diskutierten und gestikulierten alle Beamten der Bibliothek durcheinander, in heißem Wortgefecht um den Direktor und

den gewandten Mann sich drängend. Richtig, man sprach von unseren Nachforschungen über die ersten Harlekindarsteller. Die mußten Bergamasken sein. Darüber war das Kollegium einig. Denn die Namen Ganassa,[1]) Gavazzi,[2]) Cavazzi sind ja seit urdenklichen Zeiten in Bergamo vertreten. Der Direktor erklärte dên Herren, er habe uns aus der viele Bände umfassenden Handschrift des Giuseppe Mozzo „Antichità Bergamasche" (Abschriften aus staatlichen, kirchlichen und notariellen Akten), aus der wir lange Auszüge machten, die Familie Ganassa im Bergamaskischen schon für das Jahr 1288 nachgewiesen (Tomo III, unter „Ganassa"). Er legte ferner dar, daß die Gelehrten darüber stritten, ob einer der ältesten Harlekindarsteller ‚Alberto Ganassa'[3]) oder ‚Alberto Gavazzi' geheißen habe. Die Verwechslung der beiden Namen in einem geschriebenen Dokument, noch dazu in einem ausländischen (französischen), sei fast unvermeidlich. Denn in Mozzos Manuskript erscheint der Name Ganassa in den Formen 1. Ganassa, 2. Ganassi, 3. de Ganassis, 4. Ganasse.

Der Familienname Gavazzi (Schreibung nur „v" — „zz") (wahrscheinlich aus „de Gavazzis" entstanden; Gavazzo = [lat. Gavatio, Gavatium] Dorf in der Valle Seriana), schon 1212 nachzuweisen, laute im Dialekt: (Gavass'). Bei flüchtiger Schreibung könne in den Pariser Dokumenten des XVI. Jahrhunderts für Ganasse oder Ganassi sehr leicht Gauasse oder Gauassi gelesen werden — das genüge, um den Bergamasker Familiennamen Ganassa in den nicht minder Bergamasker Familiennamen Gavazzi zu verwandeln. — Dann stellte uns der Direktor den elastischen Unbekannten vor: „Signor Mezzerardi!"

Der zeigte uns das eigens für uns mitgebrachte vermeintliche Gemälde, das wir jetzt als einen Steindruck erkannten, und zwar enthielt er eine Szene der Pariser Comédie Italienne mit den bekannten Gestalten des Arlequin, Scaramouche, Scapin etc. des XVII. Jahrhunderts. Damit nicht zufrieden,

---

[1]) Siehe oben p. 227 ff.

[2]) D'Ancona, „Origini" II, 455 ff. — „Ganassa" ist die richtige Form.

[3]) Der Name „Alberto Ganassa" ist schon 1365 belegt (Mozzo, ms. cit. III, p. 102).

verschwand der kunstbegeisterte Mezzerardi für eine Viertelstunde, nach deren Verlauf er mit einem langen Pergament zurückkehrte. Sich elegant verneigend, übergab uns dieser Schuster — der Direktor hatte uns Mezzerardis Amt und Würden in der Zwischenzeit verraten — das Pergament, indem er stolz auf folgende Stelle zeigte: „Al Banco del Vicario della Valle Brembana superiore. 30. Aprile 1528. Fra i testimoni presenti: Joanne Francisco quondam ser Andree de Ganassis de Serina". Das war also wieder ein Ganassa-Dokument, wenn auch nicht das von uns gesuchte, das uns über die Biographie des Zanni Alberto Ganassa Näheres hätte mitteilen sollen. Immerhin ließen wir — in der Absicht, über die Familie Ganassa des XVI. Jahrhunderts einiges Material für etwaige weitere Forschungen anderer zusammenzustellen — die Schrift durch den Herrn Direktor und Paläographen Mazzi untersuchen. Ebenso bereitwillig wie Herr Mazzi nahm dann der zweite Bibliothekar, Herr Professor Foresti, mit Erlaubnis Mezzerardis eine Kopie des geprüften Dokuments, die er uns später überließ.[1]) Mezzerardi entschädigten wir durch den Ankauf seines Harlekindrucks.

Aber Mezzerardi hatte noch weiter für die Wissenschaft gesorgt!

Wir hatten ihm, so gut es ging — Mezzerardi spricht

---

[1]) Aus der Zeit des Bergamasker Zanni Alberto Ganassa, d. h. aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, haben wir in dem III. Bande des erwähnten Mozzoschen Manuskripts (unter G) viele auf die Familie Ganassa bezügliche Dokumente gefunden, z. B. aus den Jahren

1557: Franciscus f. q. D. Alexandri de Ganassis ciuis et hab. Berg. et D. Alexander eius filius.

1567: Jo. Franciscus f. q. d. Alexandri de Ganassis Civ. et habit. Berg.

1572: Testamentum d. Jo. Bapt. de Ganassis. In actis Gabrielis de Lazaronibus. Arch. Civitatis.

1576: Roccus et Jo. Bapt. fratres f. q. d. Jo. Franc. de Ganassis Ciues Berg. diuiserunt.

1579: Roccus f. q. Jo. Francisci de Ganassis. — Wenn Alberto Ganassa in keinem der seine Verwandten oder Namensvettern betr. Dokumente erwähnt wird, so kommt das von seinem Wanderleben her, das lange vor 1571 begonnen haben mag. — Vielleicht gelingt es anderen trotzdem, neue Spuren des berühmten Zanni aufzufinden.

nur Bergamaskisch — zu verstehen gegeben, daß wir gern Harlekinmasken — alte oder neue — sehen möchten.

Schon winkt uns Mezzerardi, ihm zu folgen. Eiligst steigen wir die ganz außerhalb des Palazzo Vecchio liegende gedeckte Bibliothekstreppe hinab, gehen über die Piazza Garibaldi, biegen links in die fünf Schritte breite Via Colleoni, Altbergamos Hauptstraße, ein und machen gleich rechts vor einem Spezereiladen Halt, mit der Firma „Giuseppe Tironi". Der Inhaber, ein großer Mann Ende der Dreißiger, von gemütlichem Aussehen, steht hinter dem Ladentisch und verkauft gerade Feigen und Zucker. Wie alle seine Kollegen in Italien und Frankreich ist er während des Aufenthalts im Laden in einen langen, weißen, blusenartigen Mantel gehüllt.

Mezzerardi setzt kurz den Zweck unseres Kommens auseinander, grüßt elegant wie immer — und verschwindet. Wir haben ihn nie wiedergesehen. — Giuseppe Tironi erzählt uns nun — er bedient seine zahlreichen Kunden dabei ruhig weiter —, er sei augenblicklich der Harlekindarsteller beim Karneval in Bergamo.[1])

Wir fragen, wo und wie er denn den Harlekin habe spielen lernen. Da erzählt uns Tironi, immer gemütlich und heiter, eine lange Geschichte, deren Inhalt ist: Den Harlekin müsse man sehr früh lernen, solange die Glieder noch jung seien. Denn der Harlekin sei so schwer zu spielen, daß ein kräftiger Mann wie er die Rolle kaum zwei Tage hintereinander aushalten könne.[2]) Er habe als Kind die Kunst bei Giuseppe Francesco Possì gelernt, dem früheren Fastnachts-Harlekin, der im übrigen Angestellter eines Manufakturwarenhauses gewesen sei. Seit dessen Tode (1874) sei die Harlekinwürde auf die Schüler des Meisters übergegangen: auf Alessandro Rossini (Kommis bei einem Fellhändler), auf Semensa (einen Nudelfabrikanten) und auf ihn, Giuseppe Tironi. Seit 1874 also verkörpere er, mit großem Erfolg, den Harlekin auf dem Karneval nicht nur in Bergamo, sondern auch in Mailand und Lecco.[3])

[1]) Sofort fiel uns als Analogon die komische Figur des Pritschenmeisters auf den Schützenfesten der hannöverschen Dörfer ein.

[2]) Vergl. unsern Text, p. 218 ff.

[3]) Der Hauptag des Mailänder Karneval fällt mit dem in Bergamo nicht zusammen.

Leider werde es mit dem Harlekin immer weniger, und bald werde man auf dem Karneval keinen Harlekindarsteller mehr brauchen. Dann holte Signora Tironi, der man den Stolz auf ihres Mannes Künstlerberuf anmerkt, das Harlekinkostüm in das hinter dem Laden gelegene Magazin. Uns interessierte vor allem die Harlekinmaske. Sie besteht aus zwei getrennten Teilen: der eigentlichen Maske und dem Vollbart. Beide sind schwarz. Die schwarze Maske, deren Photographie der Leser vor Augen hat (p. 171), ist sehr hoch. Sie bedeckt die ganze Stirn des Darstellers und einen Teil der Haare. Man beachte die tiefliegenden Augenlöcher (vergl. die anderen Harlekinmasken und unsern Text, oben pp. 170 ff.)! Man sehe ferner auf die ungeheuer weit hervortretenden buschigen Augenbrauen (vergl. Text pp. 174—178), auf die Stumpfnase, sowie die schwarzen Haare, die den unteren Rand der Halbmaske bilden!

Ein roter, breiter, hornartiger Auswuchs tritt über dem linken Auge hervor. „Corne“[1]) nennt ihn Tironi. Und die ganze Familie, die sich unterdessen im Magazin versammelt hat, erklärt im Chorus, das „Horn“ stelle eine Stoßverletzung dar, die Harlekin bei seinem wilden Umhertoben sich zugezogen habe.[2])

Nun setzt Tironi den ersten Teil der Maske auf: das schwarze Gesicht. Während er den zweiten Teil, den Vollbart, von einem Mehlfaß herabnimmt, ihn übers Kinn zieht und nach der Harlekinpritsche greift, demonstriert er, schon ein halber Harlekin:

„Achtung, meine Herrschaften! Jetzt zieht Harlekin den schwarzen Vollbart an. Sehen Sie, zwischen der Maske und dem Vollbart glänzt es weiß. Sie fragen: Was soll das Weiße bedeuten? ‚Das bedeutet, daß der Harlekin, wenn er auch schwarz und häßlich aussieht, doch ein Mensch ist wie Ihr.‘“[3]) Die letzten Worte deklamiert Tironi sogar in Versen, aber so schnell, daß wir sie nicht aufzeichnen können. Dann greift er nach der Kopfbedeckung, einem breiten, weißen, vorn aufgeklappten Filzzweimaster, um den ein langer Fuchsen-

[1]) Vergl. Text p. 172 ff. und die Harlekinmasken.

[2]) Also in Italien versteht man den Sinn dieses Hornes nicht mehr.

[3]) Die Harlekinmaske erregt also die Empfindung des Unmenschlichen.

schwanz herumläuft.[1]) „Was bedeutet denn der Fuchsenschwanz?“ fragen wir. „Ja, das sollte eigentlich ein Marderschwanz sein,“ meint Tironi, „aber der ist zu teuer, und da nehmen wir in Bergamo Fuchsen- oder Hasenschwänze.“ — „Ja, aber was bedeutet denn der Tierschwanz überhaupt?“[2]) „Ach“, meint Tironi, und jedes Familienmitglied wiederholt es, „das ist eine verrückte Idee, eine Eitelkeit, ‚ambizione‘ des Harlekin.“

Wir schlugen nun Tironi vor, er solle sich im kompleten Harlekinkostüm für uns photographieren lassen. Schallendes Gelächter aller derer von Tironi! „Gut“, sagt Tironi, „aber Sie müssen ein paar Tage warten: meine Harlekinhosen sind beim Schneider“. Daraufhin verabschieden wir uns. — Nach ein paar Tagen erscheint der Verfasser wieder bei Tironi, dessen Harlekinhosen aber immer noch beim Schneider sind. Umsonst bitten wir Tironi, sich nur mit Maske und Hut photographieren zu lassen. Sein Künstlerstolz sträubt sich dagegen, und obgleich ihm keine Kosten entstehen sollen, ist er nicht dazu zu bringen, „ein unvollständiges Bild des Harlekin Tironi“ in die Welt zu schicken. Gern aber leiht er uns seine Maske zu photographischen Zwecken, unter der Bedingung, ihre Provenienz anzugeben und das nächste Mal, falls wir wieder nach Bergamo kommen sollten, den Harlekin Tironi im Gesamtkostüm photographieren zu lassen. —

Die Tironische Harlekinmaske macht den Eindruck eines Affen- oder Katzengesichts.[3]) Jedenfalls hat sie gar keine menschlichen Züge. Darin stimmt sie überein mit der von Watteau im „Départ des Comédiens Italiens“[4]) wiedergegebenen. Schon das zeugt für das hohe Alter des in Bergamo bezw. Mailand (Tironi hat die Maske in Mailand gekauft) benutzten Maskenmodells. Wir gaben oben p. 173 ein solches Modell mit zugehöriger Maske. Beide stammen aus dem Archiv der Pariser Oper, wo sie mit der liebenswürdigen Erlaubnis des

[1]) Vergl. pp. 4, 186, 225.

[2]) Vergl. Text pp. 186, 225. Auch dieses Detail des Harlekinkostüms ist dem Volke in Italien unverständlich.

[3]) Vergl. oben unsern Text pp. 171, 170, Anm. 3 u. 4.

[4]) Vergl. oben p. 172, Anm. 2.

jetzigen Bibliothekars, des Herrn Malherbe, photographiert wurden. Die Harlekinmasken sind von den Zanni-Darstellern des XVI. und XVII. Jahrhunderts aus Frankreich nach Italien gebracht worden.[1]) Dort wurden die Modelle teils beibehalten, wie in dem eben behandelten Falle, teils aber auch schon früh verschönert. Das beweisen die Masken des Harlekin Martinelli (reproduziert bei Riccoboni, op. cit. II, pl. 1 und vergl. Rasi, op. cit. II, 97 ff.) aus dem Jahre 1600. Es sind die ältesten Harlekinreproduktionen, deren wir habhaft werden konnten. Die italienische Harlekinmaske des Jahres 1593[2]) ist uns bis jetzt noch nicht zugänglich gewesen.

No. VIII (zu S. 179 ff.).

Ein verlorener Harlekin-Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts.

Das Cabinet des Estampes der Pariser Nationalbibliothek enthält unter der Bezeichnung „Bibliothèque St^e^ Geneviève. Recueil de gravures sur bois Ea 79“ (Blätter 47 und 48) einen Holzschnitt, der gedruckt die Seitenzahl VII trägt. Er gehört einer verloren gegangenen Holzschnittsammlung an, die Personen der commedia dell' arte darstellte. Nur 4 Nummern dieser Sammlung sind in dem erwähnten Recueil Ea 79 des Cabinet des Estampes auf uns gekommen:

1. Holzstich mit gedruckter Seitenzahl IIII der verlorenen Publikation „Messere Dotour“.
2. Holzstich mit gedruckter Seitenzahl V der verlorenen Publikation „Pantalon“.
3. Holzstich mit gedruckter Seitenzahl VI der verlorenen Publikation „Zani Corneto“.
4. Holzstich mit gedruckter Seitenzahl VII der verlorenen Publikation „Francatrippa“.

In Rücksicht auf den großen Wert dieser verlorenen Publikation sei hier eine Beschreibung der erhaltenen Stücke gegeben. Vielleicht kann sie dazu beitragen, das Auffinden der ganzen Publikation zu erleichtern.

---

[1]) Oben pp. 204, 232.

[2]) D'Ancona, op. cit. II, 510.

Seite 47 des Recueil Ea 79:

1. Seitenzahl IIII der verlorenen Publikation „Messere Dotour“:

Messerre Pantalon que la nopce se fasse
De Lilie et de moy, si tost qu'il vous plaira
Nous verrons au choquer puis qu'elle est en ma grace
Qui la premiere nuict de nous deux gaignera. IIII.

2. Seitenzahl V der verlorenen Publikation „Pantalon“:

Ha, marmitier Zany, plein de lasche courage
Cesse double poltron, ie t'ay pris sur le faict
Ozes-tu deuant moy te dresser vn postage
Sang bien, ie te tueray pour vn si grand forfaict. V.

3. Seite 48 des Recueil Ea 79, Seitenzahl VI der verlorenen Publikation „Zani Corneto“:[1])

Messere Pantalon, ne soyez pas si beste
De me venir frapper comme un homme obstiné.
Je gouste seulement au brouet de la feste
Afin qu'aucun de vous ne soit empoisonné. VI.

4. Seitenzahl VII der verlorenen Publikation „Francatrippa“:

Ça, ça, ie veux gaigner ta Francisquine aux armes
Faux ruffien Harlequin, ie l'auray malgré toy
Tirons cent coups d'estoc comme estant aux alarmes
Hà ie tien le gallant, la victoire est à moy. VII.

(Zum Namen des Typus „Francisquine vergl. die Verse: 1. „Pour être maquerelle, ainsi que Francisquine“, 2. „Il faudra qu'elle serve et guide les amours“ zitiert von Fournier: Chansons de Gaultier Garguille 1858, p. LXXII, nach den „Comédiens de la cour“, Pasquill von 1603; Bartoli „Scenari inediti della commedia dell' arte“, 1880, p. CXXXIV; unser Bild No. X und unsern Anhang No. IX; ferner in der Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes „Recueil Destailleur B 354; ferner Trautmann, op. cit. p. 229, und Baschet, op. cit. p. 136, Moland, op. cit. p. 134b.)

---

[1]) Dieser Zanni „Corneto“ wird 1585 bei Bouchet (Serées) zitiert [Bouchet: Serées, ed. von 1635, Rouen, p. 109 (Quatriesme Serée)]: Que si vous voulez que ce mot de mommon et de mommeur vienne du Latin „momus“ qui est à dire „moqueur“ ie le veux bien; car nous voyons les comédiens italiens masquer leur pantalon et leur zani de Jehan Corneto afin de plus hardiment jouer et se mocquer, car le masque ne rougit point.

Die Wichtigkeit des unter 4. rubrizierten Vierzeilers leuchtet ein. Wir sehen die beiden Zanni Francatrippa und Harlequin einander die Liebe der Dienerin Francisquine streitig machen. Aber noch beachtenswerter ist die Tatsache, daß die verlorene Publikation sehr wahrscheinlich einen Harlekin-Holzschnitt enthielt. Der Vierzeiler des Holzschnitts VIII bringt wohl die Antwort Harlekins auf die Anzapfung seines Rivalen Francatrippa. Holzschnitt VIII der verlorenen Publikation enthielte demnach ein Harlekinbild des XVI. Jahrhunderts.

No. IX (zu S. 194 ff.).

Harlekin als Mitglied der Familie der Bergamasker Bauernrüpel (Zannis).

(Dokument in bergamaskisch-venezianischer Mundart aus dem Jahre 1598.)

Wir haben auf Zerbinis Artikel „Sul dialetto bergamasco“ [1]) hin in der „Biblioteca civica di Bergamo“ nach Harlekindokumenten geforscht. In dieser Bibliothek fanden wir u. a. auf Papier geklebte und zu einem kleinen Bändchen vereinigte Fragmente eines illustrierten Büchleins,[2]) das nach den Kostümen der dargestellten Personen dem XVI. Jahrhundert anzugehören schien. Die Seiten 26, 30, 32, 38, 40, 50, 52, 54 tragen die Überschrift „Della Comp. della Bastina Primo (bezw. „secondo“, „terzo“, „quarto“) Donativo“.

Aus den in Frage stehenden Fragmenten geht hervor, daß die Mitglieder dieser „compagnia della Bastina“ sich selbst „Briganti“ nennen und sich gegenseitig den Titel „Asinissimi“ zuerkennen. An der Hand von Brunets „Manuel du Libraire“ I, p. 541 konnten wir die Identität der Fragmente feststellen. Es handelt sich um folgende Publikation (Brunet, op. cit. unter „Attabalippa = Adriano Banchieri = Camillo Scaligeri dalla Tratta“): „La Nobilissima anzi asinissima compagnia delli Briganti della Bastina, descritta e compilata da quattro Imbastinati autori etc. . . . compositione di Camillo Scaglieri dalla Tratta“. Milano, Pacif. Pontio 1598. 12 ff.

---

[1]) In den Atti del Ateneo di Bergamo 1887. Wir haben Zerbinis Artikel einige Stellen zur Charakterisierung der Bergamasker Zannis entlehnt, z. B. oben, Text p. 195.

[2]) Die Illustrationen, die den Zanni, den Zanni mit dem Doktor und den Venezianer mit seinen Dienern darstellen, sind in unserem Besitz.

Il Donativo, di quatro asinissimi personaggi, et insieme sei servitori d'essi . . . descritto dall'asinissimo et inesperto messer Fibbia Pungentini, 1598, pet. in 12, 30 ff. (Vergl. Giovanni Fantuzzi „Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giov. Fantuzzi Bologna, 1781, Bd. I, 339, unter „Banchieri Adriano".) Wir geben hier nur einen Teil des terzo donativo wieder „fatto dal Fachinissimo Messer Durindel Rastellant[1]) dalla vallada Bergamina" . . . il quale nell'entrar nella Sala sparò due grandi archibuggiate per l'uscio che 'l vento non restasse in camera et impedisse la Bergamasca pronuncia, con la quale diede principioni cosi fatto maniera etc. etc.

Die Vortragsstücke dieses Bergamasker komischen Bauern (Zanni) setzen sich zusammen 1. aus vier Stanzen, gesungen „in lingua nostrana dalle vallade" und „ridotte in Bergamasco da M. Durindello Rastellanti", ferner 2. aus einem Dialog zwischen dem Bergamasken (Zanni) und dem berüchtigten Doktor der commedia dell'arte:

„Marchin Ost e'ol sò garzon (— beginnt der Zanni —)
Ol sò Cogh e Zan Trippon,
Questi son in me fauor,
Bella cosa essr mangiador" usw. usw.

sowie schließlich 3. aus einem Sonett, von unserm Zanni gesungen, der sich selbst mit der Guitarre begleitet:

Der Frühling erwacht in der Natur, und mit ihm in der Seele des jungen Bergamasken, des künftigen Zanni, der Drang ins Weite. Der Vater will den Sohn nur mit Einwilligung der Mutter Zampetta, des Vetters Peder, der Tante Berlusa und der ganzen großen Zanni-Sippe in die Fremde ziehen lassen. So wird denn weitläufiger Familienrat gehalten. Alle erscheinen sie, die Vettern und Onkel und Tanten und Basen mit den seltsamsten Zanni-Namen (Vers 15 ff.), und alle stimmen sie dem jungen Zanni zu. Und zwar ergreift der alte Zanni Camozza („Bocknase") zuerst das Wort, nachdem die Sippe im Chorus ihrem jungen, unternehmenden Mitglied den Beifall ausgedrückt.

Der Zanni Camozza hofft (Vers 37 ff.), der junge Zanni, augenblicklich noch ein „guter, dummer Bauernknabe", werde

[1]) Vergl. oben unsern Text p. 195, Anm. 4.

einst mit großen Ehren als „Doktor“ in das heimatliche Tal zurückkehren. Daraufhin schickt der Familienrat den Burschen auf die Wanderschaft. Der Mutter fällt der Abschied zu schwer. Der Sohn tröstet sie mit komisch sein sollenden Derbheiten, die wenig Achtung vor der Mutter verraten. Schließlich geben alle dem ausziehenden Burschen den Abschiedskuß. Mit dem Notwendigsten an Kleidern, Geld und Nahrung versehen, steigt der angehende Zanni vom Bergamasker Alpendorf das enge Tal herunter, bis zur Talmündung von Verwandten und Freunden begleitet. —

1. D'ol Mis che i Gentihomegn uan de fora
Co i balestri, archebusi, e spontonzi,
E ch'ol se uede per tuch i confi
Chi hà la moier per mà, chi la Segnora.
5. La Primauera, coi herbetti indora
I camp, e manda ros, con fiur de spi,
Asegn', pegori, e bò, da i pezzenì,
E otr' animai a pascer, s'mena a l'hora.
In quel temp, essend stuf de stà a cha',
10. Diss a me pader, che con so lisenza
Voleui andà pe 'l mond a retroua
La me uentura, e lu me dis che senza
Ol parer de me madr' e o'l parentà
Nos contentaua, e quì fu dach sentenza
15. Che tuch nù dù in presenza
De me mader, Zampetta, e Tabarì [1])
Trippu,[2]) Berloch, e Peder me cusi
Con barba Pedruli,[3])
Zan Camozza,[4]) Fregnocola e Panzetta,
20. Zanel, Zanul, Zanott e Zan Paletta,
Tognin e Mastelletta,

---

[1]) D'Ancona „Origini“ II, 458, 468, Anm. und Baschet, op. cit. p. 13, Anm. 1 und p. 45, Anm. 1.

[2]) Siehe Anhang, oben p. 269, „Zan Trippon“ und vergl. Vers 23 „Francatripp“. Vergl. auch Murray „New English Dict.“ unter „Harlequin“ (anno 1590). Vergl. für das Vorkommen der Form „Trippa“ als Individualname einer komischen Figur im Jahre 1545: Rabelais, III[e] livre, chap. 25.

[3]) Baschet, op. cit. pp. 136/37 u. vergl. über einen Zanni Pedrolino aus der Zeit um 1580 in der Truppe des Adriano Valerini aus Verona: Quadrio. op. cit. III, 2. Teil, p. 236.

[4]) Der Name Camozza ist heute noch in Bergamo vertreten. Es trägt ihn die Familie eines Senators, der zum Verwaltungsrat der Bibl. civica gehört.

Bertol,[1]) Zachagna, Buratì e Podett,
Francatripp,[2]) Arlechì,[3]) Zorz, e Mambret,
E ilò in un drapellet:
25. Corbella, Franceschina[4]) e Mastellara,
La zia Berlusa, con la sò massara.
La Checha, Berta e Chiara
La Sabadina, Uaspa, Sandra e Isotta,
Felippa, Felippetta, Felippotta.
30. E tuch in una fratta
La canaia,[5]) i parent, et la Vallada,
Tuch i se raduno in quella fiada.
E in somma de brigada
Me pader ghe contè ol me penser
35. Azzo ch'ogn'un disess ol sò parer.
E tuch d'un uoler
I diss ch'era ben fach andà pe'l mond
Per fas un ualent'hom
„E po segond
40. Costù adess è tond“
(Diss Zan Camozza) „chi sà che Dottor
Ol no tornass a chà con grand honor?“
Salto sù ol nos Signor
E diss „bene parlauit Zan Camozza,
45. Sia fach, no se ghe pensi plu una gozza.“ —
Me mader che sangiozza
Con i lagremi a i och, diss ò brigada
„Mal uolentera me content, pur uada.“
(Unna gatta impedata
50. No sta sì mal contenta); e in conclusiù
Mi me buttè per terra ingenocchiù,
E ue domand perdù:
„Cara mader, quand' ieri un bordelet
Che mi recordi ch'a cagaui in lett.
55. E quand fù plu grandett
De tuch le busie ch'a ue deseua
Et le cos da mangia, ch'òue toleua
E in somma, a farla breua

---

1) Baschet, op. cit. 334.

2) Vergl. Anm. 2 der vorigen Seite.

3) Zur Sippe der Bergamasker Zannis gehört im Jahre 1598 also auch Arlechì = Harlekin.

4) Vergl. oben unsern Text, p. 180, Anm. 1.

5) Dieser wenig schmeichelhafte Beiname der Kanaille, der hier kollektiv gebraucht ist, wird öfters Bergamasker Zannis gegeben, z. B. Quadrio, op. cit. tome V (Indice generale) p. 37, wo von dem „Zan Tabari“ (vergl. oben p. 270, Vers 16) Canaja de Val Pelosa (Tal bei Bergamo) die Rede ist.

E uoi cham perdonè de tuch i affagn'
60. C'haui hauù per me cont in sti uint agn'.
E de tutt quat i dagn'
Che mi u'hauesse dach: „a l'hora le
Piangend' derottament, se leuà in pe
E diss „oime, oime!
65. Perche mi morirò co no te uegh
Ma dopo che m'auegh
Che s'è concluso che te deui andà
E me content, to ch'a te uoi dona
Un Tabarì fodra
70. De rouers, un sachu, quatter camis
E cinque fazzolet (se be i son lis)
Sto salta in barca bis
Tol uolentera, e to sto par de braghi
E sta sachetta, horsù fiol te laghi."
75. „A l'hora diss me caghi
A doss, me mader, no ste a pianger plu
Ma dem', ue preghi, la beneditiù"
E le co un mozzeghu
Che l'hauea in mà per lauà le scudell
80. La diss „te benedigh, fiol me bell,
La tetta, e ol cauedell
Che te mettiua in bocha, e i sculazzadi
La chacha, e i oui, co i bochû biassadi
La pappa, et le contadi
85. Che mi te fea per fart insdromenzà
E ogni fadiga che per ti hà dura
(Oime) son si accorà
Che no pos plu parlà; fiol me bell,
Abrazza la ta mamma;" e in un drapell
90. Questo parent' e quell
M'abrazzaua, esortandom' „farm' honor
E retorna in Uallada hom de ualor".
Me padr' in sto romor
Ol me piantò in ma un borselì
95. Che dentr' ol gh era trentase quattrì
Un fiaschett de ui,
Sette pan, du formai, scarpe, e capell
E in spalla me piantò ol me bu fardell.
Basand' quest' e quell
100. Finidi i bei paroi tols' un bastù
E me spartì, accompagnat da ogn'u
Fin fora del Uallù
Daspò, lassandoi tuchi; per uia segura
Me spartì a retrouà bona uentura." —

Dieses Gedicht läßt uns begreifen, wie die Ansicht entstehen konnte, der Harlekin stamme aus Bergamo. Die Bergamasken stellten ja die besten Zannis! (Vergl. oben pp. 195 ff., 226, 230). Oft nun zogen die Bergamasker Komiker, die immer zwischen Bergamo und Paris unterwegs waren, als Zanni aus der Heimat und kamen als Harlekin von Paris zurück. Vergl. über bergamaskische Züge des Harlekin:

1. Marais dancant la Bergamasque Le vray Harlequin sous le masque, anno 1640, oben p. 15.

2. Harlequin .... dance en Bargamasche, anno 1585, oben p. 161, Vers 178.

3. Nashe „Almond for Parrat" (1590) Dedic. „Taking Bergamo in my waye homeward .... It was my happe .... to light in felow-ship with that famous Francattip-Harlicken, who asked me many particulars of the order and maner of our playes."

Die Bergamasker Zannis haben aus Paris die Teufelsmaske des Harlekin mit in die Heimat gebracht. Dort hat sie sich durch den Karneval bis heute erhalten. Vergl. Anhang No. VII.

No. X (zu S. 198).

Die angeblichen italienischen Harlekindarsteller vor 1590.

a) Drusiano Martinelli. Ist es so sicher, daß Drusiano Martinelli schon im Jahre 1577 während seines Aufenthalts in England die Rolle des Harlekin spielte, wie Scherillo es behauptet? („La vita italiana nel seicento" Artikel: La Commedia dell'Arte" p. 475.) Genauere Nachrichten über Drusiano Martinellis Aufenthalt in England sind nämlich nur zu finden bei Collier „The History of english dramatic poetry to the time of Shakespeare and Annals of the stage to the restoration," 1831, III, p. 398: „There was an Italian ‚Commediante', named Drousiano, and his company, in London, in January 1577/78", ohne Quellenangabe, nur mit Hinweis auf Band I, p. 235 desselben Werkes: „A company of ‚Italian Players', one of whom was evidently a tumbler or vaulter, attended the Queen in her progress and performed at Windsor". — „Tumbler or vaulter" bedeutet „Clown und Springer", also „Zanni". Das

ist alles! — Erst 1595 ist Drusiano Martinelli als „Arlechino“ nachweisbar (D'Ancona, op. cit. II, 518, 519). — Vergl. sonst noch über Drusiano: Baschet, op. cit. pp. 105ff., 115ff., 193ff.

b) Wir kommen nach Drusiano Martinelli zu Simone da Bologna. Daß Simone da Bologna im Jahre 1574 in Venedig einen Bergamasker Zanni, aber keinen Harlekin spielte, ist schon in unserer Einleitung erwähnt worden (S. 10). Denn Tomasio Porcacchi „Le attioni d'Arrigo terzo“ (zitiert bei Baschet, op. cit p. 61) sagt über die „Gelosi“ vom Jahre 1574 nur: „La quale schiera, sapete quanto suole esser rara nel recitar tragedie, comedie ed altri componimenti scenici, essendovi Simon Bolognese rarissimo in rappresentar la persona d'un facchino Bergamasco (vergl. zu den Bergam. Zannis oben p. 268f.), ma più raro nell'argutie et nell'incentioni spiritose, che si dilettano e s'insegnano“. Diese Stelle hier aus Porcacchi müssen wir auch Adolfo Bartoli entgegenhalten (Scenari inediti della Commedia dell'arte. Florenz. 1880, Introduzione). Er gibt in der chronologischen Aufzählung der Harlekindarsteller den Simon da Bologna der Truppe der „Gelosi“ als den ältesten nachweisbaren „Arlecchino“ an (Adolfo Bartoli, op. cit. Introduzione, p. CLXXIV).

Wir haben soeben bei Porcacchi gesehen, daß Simone da Bologna schon 1574 in Venedig zur Truppe der „Gelosi“ gehörte. Damals spielte er noch „la persona d'un facchino Bergamasco“ d. h. also, wie vorhin erwähnt wurde, einen Bergamasker Zanni. Wann Simone die Harlekinrolle zu spielen begonnen hat, wissen wir nicht. Magnin (Revue des deux mondes, 1847, p. 1101) nennt unter den im Jahre 1578 in Florenz bei den „Gelosi“ eingetretenen Schauspielern: „Simone, de Bologne, qui jouait le second Zanni sous le nom alors très nouveau d'Arlequin“. Also auch für Magnin ist der Harlekin im Jahre 1578 noch sehr jung. Aber Magnin gibt leider keine Quelle für seine Behauptung an.

In Adolfo Bartolis Text (op. cit. Introduzione, CXXXIII) ist das Wort („Arlecchino“) ein Zusatz Bartolis zu dem Originaltext Francesco Andreinis, welcher nur sagt „Simone da Bologna, ... Zanne ....“. Andreinis „Capitano Spavento“ enthält die Stelle. Der genaue Titel lautet „Le Bravure del

Capitano Spavento divise in molti ragionamenti in forma di dialogo di Francesco Adreini da Pistoia comico geloso. Venetia 1607". Im „Ragionamento decimoquarto" heißt es auf p. 35: .... del Dottor Gratiano .... di quel famoso Gratiano de i comici gelosi. Der Capitano (= Francesco Andreini) sagt weiter: „L'ho conosciuto .... non solo hò conosciuto lui, nominato Lodovico da Bologna, ma hò conosciuto insieme Giulio Pasquati da Padova, che faceva da Pantalone, Simone da Bologna, che faceva da Zanne, Gabrielle da Bologna, che faceva da Francatrippe ....".

Da Francesco Andreini selbst Direktor der „Gelosi" war, (vergl. auch Andreinis zitiertes Werk, p. 35 b) so waren ihm alle Einzelheiten aus der Geschichte dieser Truppe wohl bekannt. Wäre Simone da Bologna der „Arlecchino" der „Gelosi" gewesen, so mußte es an dieser Stelle gesagt werden, um so mehr, als auch Gabrielle da Bologna nicht einfach als Zanni, sondern ganz genau in seiner Spezialrolle „Francatrippe" aufgeführt wird. — Auch sonst erwähnt Francesco Andreini nirgends ein Wort von der angeblichen Harlekinrolle des Simone da Bologna.

So müssen wir denn überhaupt bezweifeln, daß Simone da Bologna je den Harlekin spielte, trotz D'Ancona (op. cit. II, 468), der für den „Harlekin" Simon von Bologna auch keine weitere Quelle als den zitierten Porcacchi anführt. Auf Seite 469 des II. Bandes seiner „Origini" nennt übrigens D'Ancona den Simone da Bologna nur „Zanne" und zitiert dabei Bartolomeo Rossis Zeugnis (Vorrede der „Fiammella", 1584 verfaßt): „M. Simone, zanne de' signori Gelosi, e m. Battista da Rimino, zanne de' signori Confidenti, osservano il vero dicoro de la Bergamasca lingua (vergl. oben pp. 194, 268 f.).

c) L u d o v i c o d a B o l o g n a. Aus Adolfo Bartoli (loc. cit.) sowie aus Francesco Andreini (loc. cit.) geht hervor, daß Ludovico da Bologna nicht den Harlekin spielte, wie Baschet op. cit. p. 74 behauptet, sondern daß Ludovicos Rolle der „Dottor Gratiano" war.

d) Auch P i e r M a r i a C e c h i n i hat nie die Rolle des Harlekin gespielt. Jedenfalls ist uns kein Dokument hierüber bekannt, und Trautmann, der vom „Harlekin" Cechini spricht

(op. cit. p. 230), führt auch keins an. Cechini selbst erwähnt in seinen „Brevi discosti intorno alle comedie, comedianti e Spettatori etc.“, Neapel 1616, nichts von seiner angeblichen Harlekintätigkeit. Ebensowenig enthält das hinter Cechinis Werk abgedruckte Adelspatent des Komikers Cechini, vom 12. März 1614, eine daraufbezügliche Anspielung. Cechini spielte — darüber sind alle Historiker des italienischen Theaters einig — den Zanni „Frittelino“. Daß aber dieser Typus „Frittelino“ und der Typus „Arlechino“ zu scheiden sind, ergibt sich aus D'Ancona, op. cit. II, 534, Anm. 2. Wenn also auch Pier Maria Cechini schon 1570 als Zanni „Frittelino“ sicher nachgewiesen ist (vergl. Trautmanns Belege, in den Anmerkungen zu p. 230), so ist damit weder etwas für den italienischen Harlekin vor 1590 noch für den italienischen Harlekin überhaupt bewiesen.

Cechini ist jedoch aus einem anderen Grunde für die Geschichte des Harlekin von Bedeutung. Er berichtet uns nämlich, daß bereits seit 1620 etwa die Tendenz besteht, das Harlekinkostüm regelmäßiger und schöner zu gestalten: Pier Maria Cechini „Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita di Piermaria Cechini, tra Comici detto Frittelino, dedicati al Sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo“, in Padova, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628: „L'abito adunque vorebb' esser moderato, il quale s'è molto allontanato et a gran passi discostato dal convenevole, posciachè, invece dei tacconi o rattoppamenti (cose proprie del pover' uomo) portano quasi un recamo di concertate pezzette, che li rappresentano morosi lascivi et non servi ignoranti .... Sì che lo sconcerto dell' habito par che indichi quello dell' ingegno.“ Zitiert bei Croce „Pulcinella“, 1899, p. 23, Anm. 1. —

Im Jahre 1590 ersetzt in England das Wort „Harlicken“ als Kollektivbezeichnung (!) bereits das Wort „Zanni“. Vergl. Thomas Nashe's „Almond for Parrat“ (aus dem Jahre 1590) in der Vorrede, wo er von dem „famous Francatip'-Harlicken“ spricht (zitiert bei Murray „New English Dict.“ 1899, unter „Harlequin“) und Anhang IX, Schluß, 3. In Italien ist aber noch im Jahre 1598 die gebräuchliche Formel „Zan Tripù“. Vergl.

unseren Anhang IX, die einleitenden Worte zu dem Bergamasker Dokument von 1598, sowie dieses Dokument selbst, Vers 17. — So sehen wir denn Italien am Ende des XVI. Jahrhunderts in der Popularität des Wortes Harlekin sogar hinter England zurückstehen, dem das Wort durch die Nachbarschaft Frankreichs geläufiger geworden zu sein scheint.

No. XI.
Harlekin-Etymologien.

1. Nach Ménage, Dictionnaire étymologique de la langue françoise, 1650, soll „Harlequin“ identisch sein mit Harlayquino (kleiner Harlay, siehe oben, p. 15). Vergl. Ménage unter „Harlequin“.

2. In der neueren Zeit hat zuerst wieder (1836) Paulin Paris (Les manuscrits français de la bibliothèque du roi, I, 322 f.) auf den Zusammenhang der Begriffe „Harlekin“ und „Herlekin“ aufmerksam gemacht. Er leitete aber das Wort Herlequin ab von „Arlecamp“, dem Kirchhof der Stadt Arles, als einen beliebten Tummelplatz des wilden Heeres.

3. Le Prévost (1845, in der oben p. 24 zitierten Ausgabe des Ordericus Vitalis, tome III, p. 371, note 2) erklärte die „Namen“ „Herlechinus“ und „Arlequin“ für identisch.

4. Génin (1846, Variations du langage français depuis le XIIe siècle“ p. 454 und p. 460) behielt den von Paulin Paris angenommenen Zusammenhang der Begriffe bei, in dem er folgende Entwickelungskette annahm:

Arlecamps = Arlequin
Arlecamps = Elycamps = Hellequin.

5. Für Diez (Etymologisches Wörterbuch, noch in der 4. Ausgabe, 1878, unter „Arlechino“) ist die Identität mit „Hellequin“ nicht ganz zweifellos: „Am leichtesten ist noch Zusammenhang zwischen „harlequin“ und „hellequin“ zuzugeben .... Das Wort ist .... ein so altes französisches, daß seine Herkunft aus Italien noch sehr zweifelhaft erscheinen muß....“

6. Philipps (1860, Vermischte Schriften III, p. 172 und 448, Anm. 290) hält den Zusammenhang zwischen dem Harlekin und dem Herlekin für außer Zweifel.

7. Littré (Dictionnaire unter „Arlequin") setzt die Entwickelungsreihe an: Hellequin, Alichino (vergl. oben, p. 169 ff.), Arlecchino, Arlequin, — unter der Voraussetzung, daß einmal italienische Verbindungstexte zwischen Alichino und Arlecchino gefunden würden. Ebenso:

8. Van den Gheyn (1885) „Essais de mythologie et de philologie comparée", p. 130.

9. Scheler (1888, Dictionnaire d'étymologie française, 3[e] ed.) unterscheidet:

α) arlequin, vom italienischen arlechino kommend,

β) arlecchino, das ursprünglich nicht italienisch sei und vielleicht das afr. „hellequin" repräsentiere,

γ) hellequin, dessen Etymologie noch sehr unsicher sei, und für dessen Urform er „hennequin" (Hänschen) hält.

10. Wesselofsky (1888) im Giornale Storico della Letteratura Italiana, Vol. XI, „Alichino e Aredodesa" p. 336 und

11. G. Raynaud (1890) in „Etudes Romanes dédiées à Gaston Paris" halten die Entwicklungsreihe Hellequin — Alichino — Arlecchino — Arlequin für die richtige.

12. Darmesteter und Hatzfeld (1896, Dictionnaire, unter Arlequin) gehen von Arlequin aus, das ihnen „mit dem Namen eines berühmten Teufels in den Legenden des Mittelalters zu korrespondieren scheint". Sie führen es im Traité de la formation de la langue française in der Liste der Wörter italienischen Ursprungs an (§ 12, p. 22).

13. Guy (1898, Essay sur la vie et les oeuvres du trouvère Artois Adan de le Hale, p. 408 f.) erklärt „Arlequin" aus „Hellequin" entstanden.

14. Nyrop (1899, „Grammaire historique de la langue française" Tome I, p. 49, n. 6) setzt an: fr. „arlequin" aus ital. „arlecchino".

15. Ein Anonymus in der Quarterly Review (No. 392, Oktober 1902, p. 466) setzt an: afr. halequin, ital. Teufelsname (bei Dante, siehe oben p. 190) alichino, aufgefrischt zum ital. Theaternamen arlecchino (vielleicht beeinflußt durch „alleccare", ablecken, wegen der Gefräßigkeit des arlecchino), neufranz. arlequin.

Alphabetisches Namen- und Sachregister.

N.

O.

P.

Berichtigungen und Ergänzungen.

Seite 7, Zeile 21 von oben lies Bourgeois Gentilhomme (Ballet des Nations) und Ballet des Muses.
„ 16, Zeile 4 von unten lies Alichino statt Alechino.
„ 64, letzte Zeile lies 1878 statt 1848.
„ 150, Anm. 4, Zeile 2 nach „im Teufelskostüm" lies „sich der Verhaftung des Delinquenten widersetzte" statt „verhaftet wurde".
„ 268, Zeile 12 von oben lies Zanni statt Zannis.





